叁问

TRIPLE | FILTER

大道既隐

『美术』如何兴起？

近现代

近现代美术卷

主编 / 彭卿



金观涛作序推荐

壹问　何为“美术”？
贰问　中国画如何改革与传承？
叁问　收藏与鉴定如何走向当代？

中信出版集团

版权信息

书名:大道既隐：“美术”如何兴起?

作者:彭卿

ISBN:9787521706956

中信出版集团制作发行

总序

被理解和创造中的传统

金观涛／文

我不懂山水画，也不会书法，但自青年时代起就开始思考为什么中国传统艺术是以书法和山水画为代表。我和青峰在2000年出版的《中国现代思想的起源》一书中指出，中国传统审美精神是以道德为终极关怀在艺术上的投射。2004年至今，我有幸在中国美术学院教中国思想史并培养中国思想与绘画研究方向的博士和硕士。中国美术学院是一所很特别的学校。只有在这里，被20世纪全盘反传统革命忘却的山水画和书法审美价值与技法，通过临摹古代书画的一代代师承教学实践得以保存下来。我意识到有责任去做一件自己并不擅长的事，这就是把中国思想史引入美术史研究，去展现山水画和书法背后那个被忽略的意义世界，使得对中国传统文化的反思进入更深层面。

年复一年，中国思想史与书画研究中心已带出了十多位博士和更多的硕士。一本本博士论著和多篇论文，围绕着在规范中追求自由的道德实践如何塑造着书法传统、魏晋玄学游山玩水式修身如何赋予画山水正当性，以及山水画成为程朱理学的视觉形态及其近现代转型等中心问题，已初步勾勒出传统书画随着儒学形态和修身模式的改变而变化的美术史线索。在此，我要感谢杜军先生、刘屹先生、吴建民先生等好友对本书的资助和中信出版社，把中国思想与书画的研究成果以通俗活泼、图文并茂的形式出版。跨出这一步并不是一件容易的事，好在这一专业方向的学生已经成长起来。由这些既有中国书画实

践经验、又受过学术训练并且具有对中国文化事业的热忱和情怀的年轻人来编撰这一套丛书，将有助于读者理解山水画和书法的真谛。

这一套丛书的问世，意味着中国思想和绘画专业的研究将汇入当今如巨浪般卷起的中国传统文化复兴的大潮流中。学生请我为这套书写几句话，我立即想到在学术研究面向大众时应该注意些什么。我要特别强调的是，既然传统山水画和书法是儒学道德追求和修身实践的艺术表达形式，那么，在中国传统社会漫长而艰巨的转型过程中，它们被遗忘乃是必然发生的。因此，今天谈复兴中国文化是指向对传统的反思和再创造，而不是简单地回归。韦伯在《以学术为志业》的著名演讲中指出："我们这个时代，因为它所独有的理性化和理智化，最主要的是因为世界已被除魅"，"那些终极的、最高贵的价值，已从公共生活中销声匿迹"，如果我们对此没有清醒的意识，"强不能以为能……只会产生一些不堪入目的怪物。如果有人希望宣扬没有新的真正先知的宗教，则会出现同样的灵魂怪物，唯其后果更糟。学术界的先知所能创造的，只会是狂热的宗派，而绝对不会是真正的共同体"。韦伯写完这段话不久，便在1919年全球大流感中病逝了。他没有看到德国纳粹的兴起，但在其论述中可以感到他的担心。

我认为，韦伯的警告不应、也不会在中国复兴传统文化艺术大潮中重演。因为，当今21世纪的世界是人类命运共同体，我们只要坚持对中华民族艺术精神的反思性理解，发扬不断与世界其他文化艺术、与当代科学对话的现代精神，就如同魏晋南北朝时期多元文明交融孕育出中国独特的艺术精神那样，终将会创造出代表中国文化的开放心灵、面向未来的伟大作品。

2018年4月9日

序

何为“叁问”？为何“叁问”？

史劼／文

1921年，还是青年的阿诺德·汤因比登上东方快车，

自伊斯坦布尔一路西行，

窗外巴尔干半岛上起伏缥缈的山峦平野使他想起

人类文明昔日的光辉与血腥，

一种奇异而壮丽的历史感在心中涌起。

他感到“一战”的欧洲和修昔底德写伯罗奔尼撒

战争史的时代类似。

于是他把自己的构思写在一页纸上。

从此一生为实现青年时代定下的提纲而奋斗。

而这个构思就是他日后呕心沥血40年写就的

《历史研究》之大纲。

每一代人有每一代人的历史感。所谓历史感，是指人突然对自己生活的时代有所领悟，把人类今天碰到的种种问题和数千年来我们祖

先生活的社会联系起来，从而产生一种企图超越某一特定时代、某一特定文化社会规范来考察历史的意识。这是一种突然的个体觉醒，将带给一个人或一个民族冲破历史迷雾、走向未来的决心和勇气。

但不幸的是，在今天这个时代，人们面对的却是前所未有的历史整体图景的粉碎，历史感正在被不断地剥夺。人们感叹着“历史是任人打扮的小姑娘”时，历史已经成了存在于书本中的现成知识，成了新闻和旧闻的集合，成了“故事集”。当历史变成与个体生命无关的东西，历史感的意义也随之丧失殆尽。

尼采说：“上帝死了！”福柯说：“人也死了！”那么是否历史也死了呢?

也许有人会反驳：中华文明有最悠久的历史，有最丰厚的文化。的确，在传统文化大受追捧的今天，历史感的失落本不该成为问题。但是由于百年来西方现代文明的冲击，传统文化土壤日渐消亡，“传统”犹如捞出水面的水草，一旦离开水面便会立即丧失生机。今天我们大谈特谈的“传统”已经变成一堆抽象的符号和空洞的词汇。我们无法再由此进入中国文化的深处，更无法与之产生一种带有文化历史互动的生命体验。从这一点看来，反思传统恐怕是我们唤回历史感的第一步。

作为学习传统书画的一代青年，我们对中国文化所抱有的热忱和困惑，与其他领域的同辈相比有过之而无不及。这本名为《叁问》的论丛便集结了我们对中国书画问题的反思与讨论。所谓“叁问”，简单来说就是“三个问题”，这本身就表明我们的反思是从一种问题意识出发的。通过对大的历史文化思考，逐步深入并聚焦于书画领域，以层层递进的方式展开提问：

第一层提问为终极关怀之“叁问”：我们从何处来？我们是谁？我们向何处去？这是我们走上重回历史之路的起点。今天的人们似乎丧

失了从整体上来把握历史的兴趣，知识分子沦为市场、分工和专业的奴隶，不仅19世纪的思想巨人不复存在，20世纪上半叶的行动巨人也不见踪影，甚至连横跨几个领域的雄心都荡然无存。这足以说明历史感的丧失将会带来人的极大矮化。钱理群曾发问："你认识脚下的土地吗？"他虽然是针对回归乡土重获文化之根的提问。但是在我看来，对乡土的反思和文化的反思实际上是一件事情。重新认识你脚下的土地就是重新认识历史，了解过去是为了对当下问题的定位思考和对未来的远瞻。因此，对于终极关怀的"叁问"不但是我们对中国文化艺术问题进行反思研究的出发点，更是本论丛每一位作者内心的终极诉求。

第二层提问为历史研究之"叁问"：我们如何打通科技与艺术人文？如何打通美术史与思想史？数字人文的方法能带我们走向何方？对人文和科学的思考也是本论丛的重要内容。这就是观念史研究和数字人文方法带给我们的新方向。历史哲学家柯林伍德曾经提出"一切历史都是思想的历史"的著名论断。所谓的思想并非虚无缥缈、无法把握，而是活生生地沉淀在我们的语言中，我们可以通过一个个词汇的考察来揭示其背后观念演变的历史图景。比如对山水画起源这一问题的解答恰恰隐藏在"山水"这一关键词的意义演变中。而近代"美术"与"艺术"的词汇转换也揭示出近代新意识形态兴起的过程。随着数据库的应用和数字人文的发展为基于关键词的观念史研究提供新的契机，人文研究也在和科技的角逐中打开了新视野。

第三层提问为观念史下的中国书画之"叁问"。分别对应着"书法""山水画""近现代转型"三块内容。这是在终极追问和方法论追问之后，落实到中国书画研究中的具体问题。当然，我们不满于碎片化的历史知识，希望能从一种鸟瞰的角度来重新理解中国书画与思想史互动的大结构。因此，我们的研究需要一种宏大的视野和开放的心灵，在这种视野下，会牵连出许多我们觉得理所当然却被忽视已久的问题，比如"何为书法""何为山水画"，而这些问题往往成为我们把握中

国艺术问题的关键。同时我们还须具备一种跨文化的全球眼光，在文明比较中反观自身，也就更能看清问题所在。

在本论丛筹办之初，“中国思想史与书画研究中心”对这些领域已经展开了将近十年之久的思考和探索。当然，仅仅将其中优秀的成果整理成册推向大众并不是我们想做的事，我们希望此书能唤起大家的历史感和问题意识，在共同的反思中重新清理那久已蒙尘的文化精神。我想，对立志于反思文化传统的青年来说，反思历史、反思文化也就是反思自身，寻回历史感其实也就是寻回那早已被遗忘的精神家园。我们在反思中完成自我的成长和拯救。这是一种比学术研究更为重要的修身之道、立命之学。所以我们将本书定名为“叁问”而非“三问”，即“叁问”可以从形象上视为“参问”。在“叁问”中“参问”，这注定是一个漫长的求知问道之路。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”本书唯有通过一篇篇的文章和讨论，为大家奉献一些我们的思考。

2018年5月4日于湖上

前言

图画作为一种传统艺术，背后蕴含着儒家道德修身的精神。进入现代社会，如何对待传统和民族文化是横亘在我们心头的一个重大问题。当人们自然而然地将“图画”称为“中国画”的时候，冉冉升起的是一份属于中国的文化自信。中国画置身世界之中，成为中国传统文化与民族文化的象征。

20世纪初，包含着建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌等内容的大美术观念传入中国。面对着烈烈西风，中国最后一批儒生们怀揣着美术救国的道德理想，将手中私藏的图画公共化，将美术道德付诸于公，开启民智，宣传新知。彼时，儒家文明与西方现代文明分庭抗礼。大时代变革之中，文人的道德理想可见一斑。

然而，新文化运动将传统道德修身从图画中抽离，传统图画走下神坛。波澜壮阔的美术革命，使中国画走上了改良的道路。传统的写生被赋予西洋画写生含义之后，对中国画创作的影响一直延续到今天。失去大道的传统图画，进入美术教育，转向小范围的专业教学。但是，代表儒家文明的传统图画每每伴随着传统主义的复兴而繁荣发展，尽管它背后的那套理学修身系统已然不明确。图画的修身意义，留存在零零散散的文人笔墨之中。文人画的风骨成为20世纪至今文化艺术界对传统艺术精神的守望与想象。

同时，收藏从文人雅趣走向了对国家宝藏的认定，鉴定也从赏鉴转向对真伪判别的重视。一切的一切都在朝着现代生活迈进。

只有将“画”视作文化、学术之公器，重新审视中国画修身的转向，才能真切感受到深刻的文化焦虑。因此，进入美术时代，面对中

国画时不禁有三问：

1.何为“美术”？

2.中国画如何改革与传承？

3.收藏与鉴定如何走向当代？

本册内容围绕着这三问展开，我们遴选了一系列文章，从重要的词汇切入，既有大数据的统计分析，亦有形象生动的艺术家故事，回到近现代看清中国画是如何在美术背景中进行改革与传承的。

彭卿

戊戌三月于新湖苑

壹问 何为“美术”？

20世纪初“美术”与“艺术”的观念更迭

彭卿／文

清末民初是一个社会与思想极度动荡的时代，但它给我们的印象是那般模糊。

常被视为“遗老”的一代人，是否真如我们想象般，头顶小帽、身着长衫、顽固守旧呢?

走进历史，才能察觉那是一个渴望追求真理与公德的熠熠生辉的时代。

而“美术”的精神，正是真理与公德的体现，

它甚至曾一度代替经学在儒生心目中的地位。

然而今天沉浸在美学语境中的人们对此知之甚少，

“美术”一词的意义早已被尘封在历史的记忆之中。



◎图1-1 罗小珊《大学之光》270cm×450cm 2009年

一、思想史层面的“美术”

“艺术”这个词汇，是中国传统中已有的。“艺”本义种植，《说文解字》中解释“蓺，种也”，引申义为技能、技术；“术”，本义道路，《说文解字》释为“術，邑中道也”，引申为方法、技艺。“美术”传入之后，中国的固有词汇“艺术”便不得不开始与“美术”如影随形。“美术”和“艺术”之间的相遇，会发生怎样的故事呢？

下表有三个值得注意的地方：

1.1915年前，“美术”一词的使用有三次小波动；

2.1918年，“美术”的使用次数达到顶峰；

3.“艺术”的使用次数一直跟随“美术”微微起伏，但几乎是一条直线。直到1915年，“艺术”的使用量呈上升趋势，于1923年超过了“美术”的使用次数。

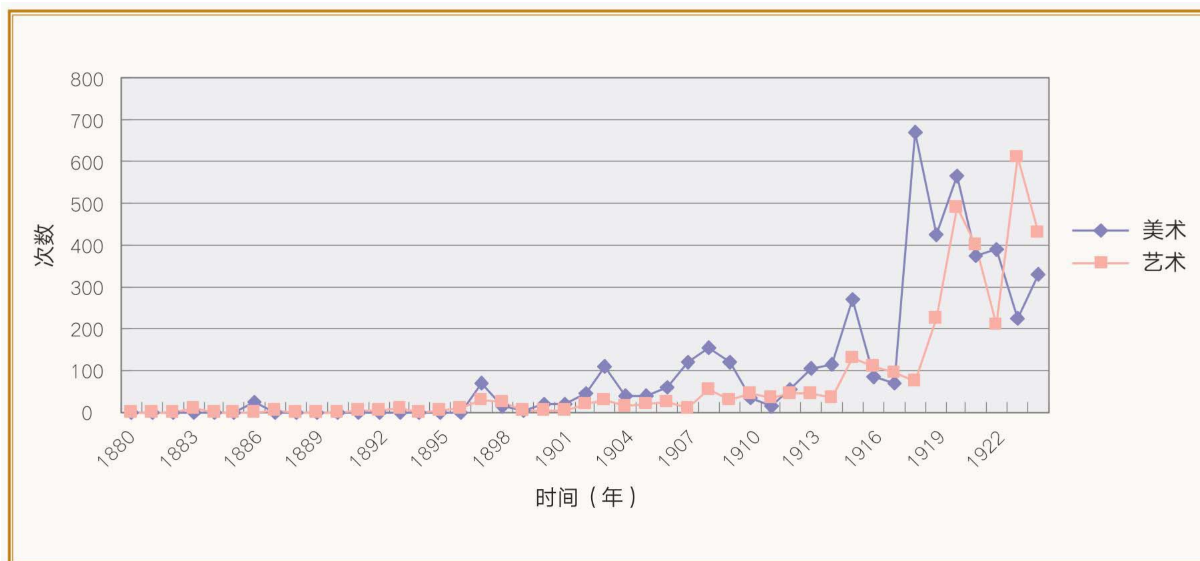
首先来看1915年前的三次小波动，其中体现的正是被人们遗忘的“美术”的思想史意义。

1880年，李筱圃搭上商船自费前往日本，凭着商号的照应，一路逍遥畅游。游历期间，他将自己的信步闲游都写进了《日本纪游》中[注]。不曾想，他随笔的记录却成就了一件有趣的事：在现有可寻的中文文献中，是他第一次将“美术”一词从日本带回了中国：

上野博物院又名美术会，有绢本山水四大幅，款俱驳落莫辨，古色苍茫，标识曰元人作。

1895年，中日甲午战争中国战败，意味着“经世致用”的洋务运动失败了。犹如晴天霹雳一般，中国知识分子的心灵遭受了重大打击，愤而开始在儒学政治以外的地方寻找新的改变。1898年，中国历史上发生了著名的“百日维新”。在变法前后，康有为、梁启超等人为了宣传变法，积极创办报刊传播维新派的观点。由于中日甲午战争的战败，维新派的报刊有一个特点，就是关注并翻译日本新闻。日本比中国更早开启现代化，“美术”作为一个现代概念也在日本诞生。维新派报刊在翻译日本新闻的时候，自然而然地将“美术”一词传入中国，进入大众的视野。这就是图中“美术”一词的使用数量产生第一次小高峰的原因。但这一时期的报纸尚未细致展开对“美术”的讨论，大部分是在翻译日本新闻的时候间或夹杂该词，比如“美术家”“美术学校”等。偶有评价日本美术的话语，也并非中国人的观点，而是转述日本人、俄国人、美国人的。

表1-1 1880—1924年，“美术”“艺术”二词使用次数的对比



注：数据出自“中国近现代思想及文学史专业数据库”“瀚堂近代报刊数据库”“全国报刊索引数据库”。



◎图1-2 康有为在“美术书”中提及的《维氏美学》《美术新书》《美术应用解剖学》等书，现于日本国立国会图书馆均可见

维新派对“美术”的看法，从他们的领袖人物康有为的《日本书目志》一书可以看出来。该书卷十三《美术门（方技附）》，便是将中国传统的“方技”（侧重于技术、技艺的“艺”）置于美术之中。《美术门（方技附）》开篇是康有为单独记录的“右美术书五种”，包括《维氏美学》《美术新书〈普通学全书〉第十篇》《美术应用解剖学》

《美术应用》《九鬼君演说之大意》五种“美术书”，均为日本明治维新后学习西方的新美术。康有为特意强调这五种书代表着新的美术、美学，与其维新变法的思想遥相呼应。

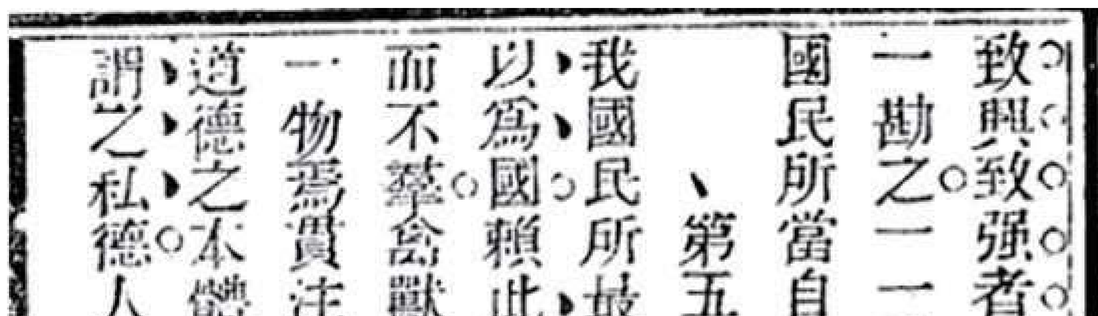
梁启超对“美术”的看法，直到1901年与康有为都是基本一致的，从其《中国史叙论》一文中可以明显看出。

德国哲学家埃猛埒济氏曰：人间之发达凡有五种相。一曰智力（理学及智识之进步皆归此门），二曰产业，三曰美术（凡高等技术之进步皆归此门），四曰宗教，五曰政治。

梁启超专门用括号注解的形式解释了何为“美术”，也就是将高等技术归类于“美术”。但是到了1902年，梁启超的思想发生了转变，他的立场从维新逐渐转向了立宪。他在日本创办了《新民丛报》，目的在于为建立现代国家培养“新民”，树立公德。在中国由传统转向现代的历史关头，梁启超敏锐地发现，我国国民普遍缺乏的正是公共的意识和公共的道德。

我国民所最缺者，公德其一端也。公德者何？人群之所以为群，国家之所以为国，赖此德焉以成立者也。……人人独善其身者谓之私德，人人相善其群者谓之公德，二者皆人生所不可缺之具也。无私德则不能立，合无量数卑污虚伪残忍愚懦之人，无以为国也；无公德则不能团，虽有无量数束身自好，廉谨良愿之人，仍无以为国也。吾中国道德之发达，不可谓不早，虽然，偏于私德，而公德殆阙如。

——《论公德》



致興致強者
一勘之一一
國民所當自
、第五
我國民所最
以爲國賴此
而不萃禽獸
一物焉貫注
道德之本體
謂之私德人

異同若何其大體之缺陷在何處其細故之薄弱在何處一
鑒之一一改之一一補之於是乎新國民可以成今請舉吾
新之大綱小目條分縷析於次節詳論之

節　論公德

缺者公德其一端也公德者何人羣之所以爲羣國家之所
德焉以成立者也人也者善羣之動物也此西儒亞里士多德之言也人
奚擇而非徒空言高論曰羣之羣之而遂能有功者也必有
而聯絡之然後羣之實乃舉若此者謂之公德
體一而已但其發表於外則公私之名立焉人人獨善其身者
人相善其羣者謂之公德二者皆人生所不可缺之具也無

新民說一

◎图1-3 1902年，梁启超《新民说》，刊于《新民丛报》。本图来源于上海图书馆全国报刊索引数据库影印本

在维新派看来，“美术”是追求现代公德的手段——在私人层面上，美术通过陶冶情操而诞生审美意义；在公共层面上，美术则有益

于公德与制度的培养。这两个层面，正是梁启超论“公德”“私德”的体现。

梁启超《新民说》一发表，立即在国内外引起强烈反响，人们开始意识到“国民”对于国家的重要性，尤其是“新民”对于“新国家”的必要性。

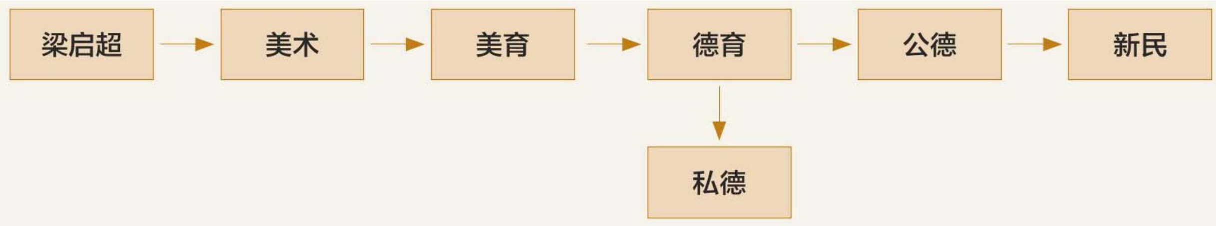


凡一国之能立于世界，必有其国民独具之特质。上自道德、法律，下至风俗、习惯、文学、美术，皆有一种独立之精神。

这段引文虽仍有道在“上”、艺在“下”的上下之分，但“美术”的独立性得到了强调，而非从属地位，这便提高了“美术”——即艺术、技

艺的地位，而这在传统中国社会里是不可能发生的。

表1-2 梁启超的“美术”观



在这里，育公德、开民智是为了建设新国家，“使人能成才自立，亦使国得人才以自立”。为了培养新民，就要建设起公共化的“美术”制度。外国“官制”设置中均有“美术部”，中国也有相似的礼乐之官注。但是中国官办有其体制的局限。梁启超发现“泰西官职，恒附以会”，入会共同研求，进化甚骤。“会”作为一种官或缙绅名士共同参与建设的社会组织，权大而事易举。“美术会”便是在这样一种讲求公共制度建设的条件下被提到的注。

持有以“美术”建设现代公德想法的知识分子，还有王国维与严复。1903—1907年，王国维在《教育世界》杂志中发表了一系列与“美术”有关的文章。这也是1904年“美术”的使用达到第二个小高峰的直接原因。

王国维美学思想的来源，是叔本华哲学。在《〈红楼梦〉评论》中，王国维将art一词翻译为“美术”：“What in life doth only grieve us.That in art we gladly see.（凡人生中足以使人悲者，于美术中则吾人乐而观之。）”注《红楼梦》的价值在于，它是悲剧中的悲剧，启示人生伦理的真相。王国维接受了这样的观点，认为生活的本质是欲，充满苦痛，而“美术之价值，存于使人离生活之欲，而入于纯粹之知识”注。

王国维对“美术家”的天职是这样定义的：“夫哲学与美术之所志者，真理也。真理者，天下万世之真理，而非一时之真理也。其有发

明此真理（哲学家），或以记号表之（美术）者。”换言之，美术是真理的记号，追求真理可借助于美术：“今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惝恍不可捉摸之意境，一旦表诸文字、绘画、雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐，决非南面王之所能易者也。且此宇宙人生而尚如故，则其所发明所表示之宇宙人生之真理之势力与价值，必仍如故。”注这种求“真理”的观念突破了儒学的范围，更贴近西方的现代理性思维。

王国维谈到“美术”时，有两种用法。一是贴近美学意味，是总体概念，王国维使用它时，类似使用一个名词；二是有具体所指，1904年王国维在《孔子之美育主义》一文中写道：“宫观之瑰杰，雕刻之优美雄丽，图画之简淡冲远，诗歌、音乐之直诉人之肺腑，皆使人达于无欲之境界。”注美术的具体对象来自西学中的“宫观”“雕刻”“图画”“诗歌”“音乐”，通过这些具体的方式达成对“美术”的追求。按照王国维的说法，“美术”更像是慰藉。在“美术”之上的，还有更高的“宇宙人生之真理”，实为某种形而上的道德追求。

表1-3 王国维的“美术”观

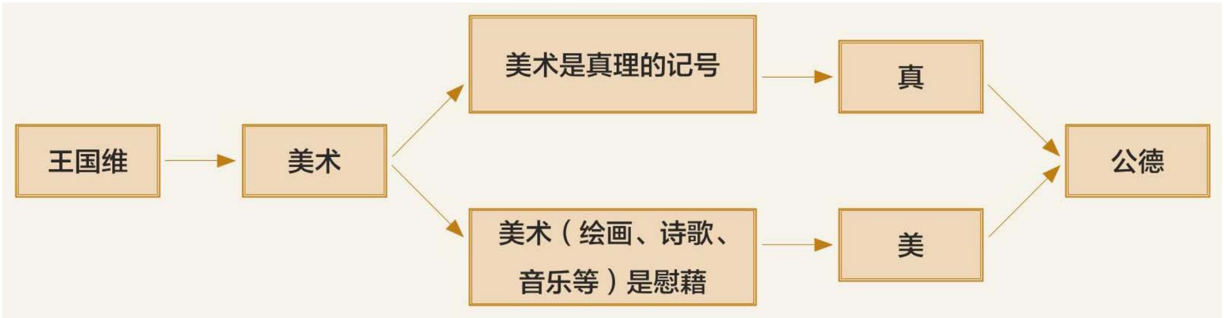
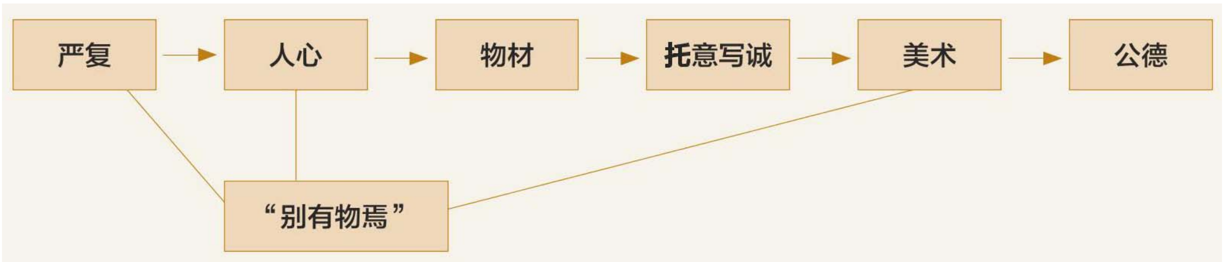


表1-4 严复的“美术”观

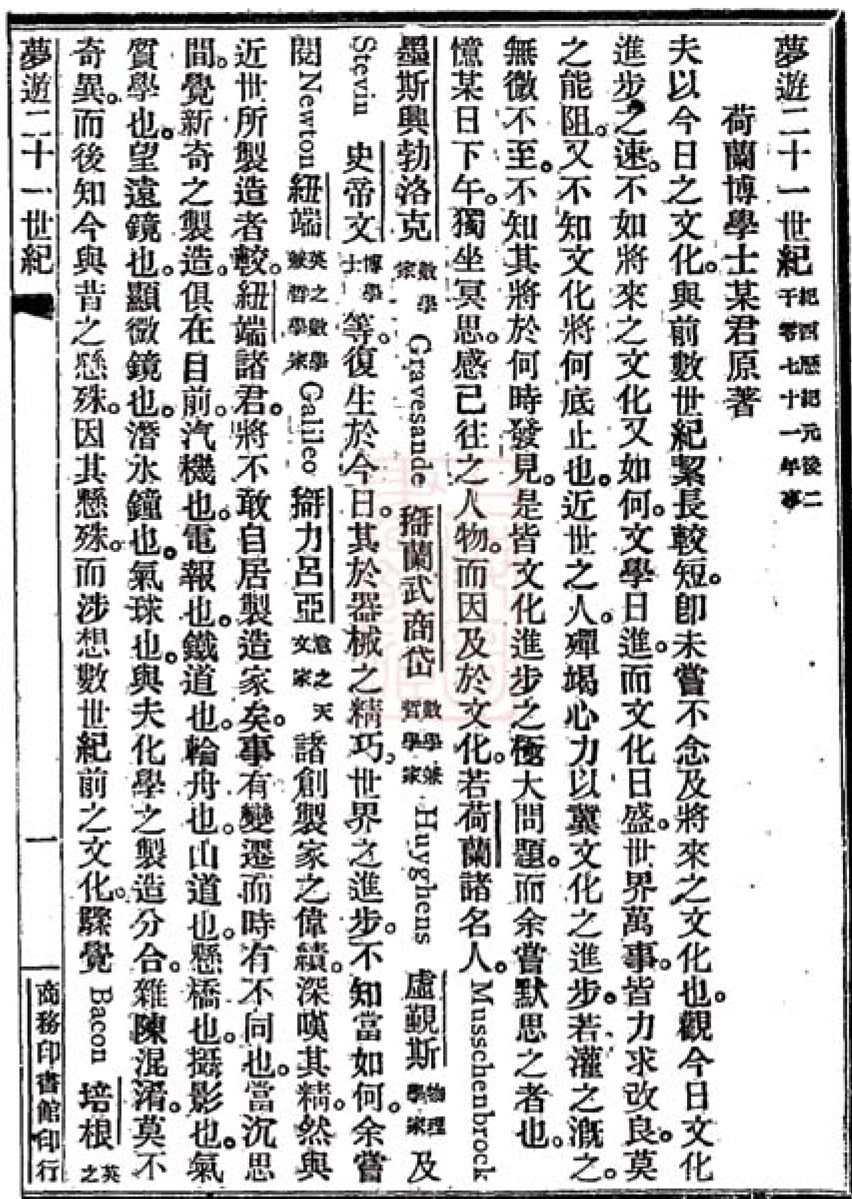


王国维曾做过一个比喻，称美术是上流社会的宗教："若夫上流社会，则其知识既广，其希望亦较多。故宗教之对彼，其势力不能如对下流社会之大。而彼等之慰藉，不得不求诸美术。美术者，上流社会之宗教也。""吾人对宗教之兴味存于未来，而对美术之兴味存于现在。故宗教之慰藉，理想的；而美术之慰藉，现实的也。"[注]王国维认为，对中国人而言，所谓"宗教"就是道德关怀，美术缓解人生的空虚，达成"美"的境界层，而这种"美"的境界层是可以构建公共道德的。

当"五四运动"将儒家传统道德从神坛上请出，王国维所追求的公德，不再是社会主流价值观的追求时，可以想见他的绝望心情。

与王国维同时期，严复翻译了英国沃斯弗的《美术通诠》。文中将"艺术"分为"美术"和"实艺"，强调美术娱心，对民德民智有影响。

艺术可别为二类也。其一谓之美术，其一谓之实艺。美术如营建architecture，如刻塑sculpture，如绘画painting，如音乐music，如诗赋poetry。实艺如匠冶梓庐之所操，乃至垮者陶人红女车工之业。二者之界域，其为分盖微，往往有相入者，但自其大别而言之，则美术所以娱心，而实艺所以适用。维二物皆人群天演之见端，然美术之关于民德民智尤深，移风易俗，存于神明之地。而实艺小术，则形质养生所不可废，而于人理为粗[注]。



夢遊二十一世紀（紀西歷紀元後二千零七十一年事）

荷蘭博學士某君原著

夫以今日之文化。與前數世紀絜長較短。卽未嘗不念及將來之文化也。觀今日文化進步之速。不如將來之文化又如何。文學日進。而文化日盛。世界萬事。皆力求改良。莫之能阻。又不知文化將何底止也。近世之人。殫竭心力以冀文化之進步。若灌之漑之。無微不至。不知其將於何時發見。是皆文化進步之極大問題。而余嘗默思之者也。憶某日下午。獨坐冥思。感已往之人物。而因及於文化。若荷蘭諸名人。Musschenbroek 蠻斯與勃洛克（數學家）Gravesande 爾蘭武商岱（數學家哲學家）Huyghens 盧覲斯（物理學家）及 Stevin 史帝文（博學士）等。復生於今日。其於器械之精巧。世界之進步。不知當如何。余嘗閱 Newton 紐端（英之數學家哲學家）Galileo 爾力呂亞（意之天文家）諸創製家之偉績。深嘆其精。然與近世所製造者較。紐端諸君。將不敢自居製造家矣。事有變遷。而時有不同也。嘗沉思間。覺新奇之製造。俱在目前。汽機也。電報也。鐵道也。輪舟也。山道也。懸橋也。攝影也。氣質學也。望遠鏡也。顯微鏡也。潛水鐘也。氣球也。與夫化學之製造。分合。雜陳混淆。莫不奇異。而後知今與昔之懸殊。因其懸殊。而涉想數世紀前之文化。驟覺 Bacon 培根（英之

夢遊二十一世紀　一　商務印書館印行

◎图1-4 荷兰博学士某君《梦游二十一世纪》，刊于1903年《绣像小说》（1-4期）。本图来源于上海图书馆全国报刊索引数据库影印本

“美术”对心灵的触及是极为重要的。严复认为诗歌是“美术”的极致。“若夫诗歌为美术之极致。……美术之托于物质者，诗歌最少，几无可言也”，“言为心声，字为心画，而诗歌所与心灵接者，即以此心声心画为中尘焉，交于神明。此为最利之器矣。夫托意写诚，是谓美术。而文章之事，方其写诚，无间主客二观，所写者即存意界。”

严复的“美术”观重在强调美术可使心物相通，“所见所闻者为一物，而所见所闻之外，别有物焉，与吾心为感通也。惟此为美术同具之公德”。于传统的心声心画心物之外，还有一个“真”。这是另一个道德境界层面，即人和物以外的公德境界。

除了少数精英知识分子对“美术”的探讨，国内对于“美术”公共性的认识仍然停留在想象层面。梁启超曾将新民理想寄托在新小说上：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说……”[注]故而晚清的小说无形中传达着许多新观念。

李伯元主编的《绣像小说》（1903—1906出版）曾在晚清小说界创下销售奇迹[注]。这本刊物的1至4期连载了一篇19世纪荷兰博学士某君原著的小说《梦游二十一世纪》，屡次提到了“美术”一词[注]。译者杨德森是江苏吴县人，1899年入读上海南洋公学。后出国留学，1910年回国。这篇小说是他在南洋公学读书时据小说英文版翻译的一篇极为有趣的科幻小说。小说的主人翁名叫培根。历史上有两个培根，一位是罗杰·培根（Roger Bacon），欧洲的一位中古科学家；一位是更加著名的哲学家弗朗西斯·培根（Francis Bacon）。在这篇小说里，作者借用了罗杰·培根的身份，一个生活在13世纪的先知，在小说中以鬼魂的面目出现。有趣的是罗杰·培根曾经臆想过的许多发明，已经在19世纪成为现实。而作者借用罗杰·培根身份的同时也扮演着19世纪的罗杰·培根，他将19世纪已经存在的科学发明做进一步的推论和幻想，构造了一个21世纪新景象。小说充满了达尔文主义的历史进步论。在这篇小说中，译者多次提到“美术”：

李医生道：“……这百年以来，好像平步青云一般，凡是机器、格致、美术、巧技、文墨各种的进步，都是从前做梦都想不到的……譬如美术家，果有真正的绝技，人人都知道他，便推他雕塑公家房屋用的石像，绘画公家用的画片，便可以不仿别样的工，专用心在他所做事业上。凡是他塑的像，画的图，每售出一件，也可以照著书的人一

样得利。其余各业都是一般。果然能够被众入称赏，便准他不做别样的工，专尽心在这一业，可以格外精进。这个缘故并不是赏他的功，却是要让他专心考究各业，都有一个会。凡在那业里著名的高手，都准入会，入会之后是最被人钦慕的。现今通国最重的奖赏是一条红带子，凡是工艺、格致、医学名家，都由众人公举，赏他得这个。”[注]

比如小说这一段对话中提到了“美术”平步青云般的进步和美术家的专业化，美术家可从事专业的创作，并可得利。且为了专心考究各业，有一个公共组织“会”可加入，由众人公举还可得到奖赏。如今，职业艺术家和美术协会在中国不再是新鲜事儿，但在20世纪初，小说中的这番叙述，正折射出一道中国传统美术界不可能出现的独立的美术行业风景，这里有公共性与市场性，有保护著作者的权利意识。“美术”之所以重要，就在于它在历史转折时期所代表的公共性，打破了儒家文人对艺术固有地位的认知。

1905年后，清政府派大臣出国考察宪政，游历海外的外交官员们写下了丰富的考察日记。涉及“美术”时，大部分是关于美术学校、美术展览会、美术陈列品、美术部、美术馆、美术院、美术室等反映他国“美术”公共化的记录[注]。但在其中，有一位女性的日记颇引人注意。她就是外交使节钱恂的夫人单士厘所写的《归潜记》。单士厘出身书香门第，是一位自幼接受良好教育，较早周游列国并留下文字记录的女性。早在1899年她就以外交使节夫人的身份第一次旅居日本，并很快学会了日语。其间，她写下中国第一部女性撰写的出国旅行记《癸卯旅行记》，且于1903年公开出版，记述了她在日本、朝鲜、俄国等地的所见所闻。《归潜记》是她第二次出国游历的笔记。这一次，她随着丈夫的脚步游历了英、法、德、荷、意等欧洲国家。在这本笔记中，开篇《彼得寺》极为细致地介绍了梵蒂冈圣彼得大教堂的建筑、雕刻、绘画，叙述之时不乏术语；《章华庭四室》介绍了梵蒂冈收藏的古希腊石雕，穿插着古希腊的神话故事。她记述的“美术”名词，有“美术品”“美术家”“美术墓”（梵蒂冈圣彼得大教堂中的墓，整

座教堂葬有91名教宗和11名欧洲皇室贵族，许多墓穴都有墓龛、纪念雕塑和墓盖雕像，俨然充满美术气息[注]）等。除此之外，还有对各地美术的感悟和美学品评，例如“观彼得寺，乃知美术可胜自然，而不必模仿自然”[注]，其对希腊美术、罗马美术、毗山丁（拜占庭）美术、郭脱（哥特）美术等都有专门的叙述。可见，这位传奇的晚清知识女性，对“美术”的看法不仅仅是流于眼观耳闻。



◎图1-5 单士厘像拍摄者不详

除了政府派出的考察人员记录着海外的美术状况，“美术”在国内经过多年的传播后，也日益成为现实公共空间中的活动。标题中含有“美术”二字的文章，不时出现在农工商业、实业、竞业、劝业、教育等行业的报刊当中。这正是“美术”在公共领域的活跃表现。“美术”与农工商业、实业，即美术与经济的关系，是实业家力量的表现；“美术”与劝业，体现了“美术”与博览会或公共展览的关系；“美

术”与教育的关系，不仅意味着公共的建设（其中不少是私人创办的“美术”女校），更意味着绅士阶层的力量……以上种种现象，都可看出绅士在公共领域中发挥的作用，而与之相关的“美术”，大多是美术工艺。

这一时期，最能代表城市绅士阶层在公共活动中展示实力的活动，可以说是辛亥革命前一年，即1910年举办的南洋劝业会了。这是中国历史上首次以官方名义主办的国际性博览会。实业界巨头张謇、李平书、虞洽卿、周金箴等人直接参与其事。1910年1月7日，《申报》刊登了一则名为《劝业会与立宪》的报道：“国民之政治责任心必后于经济竞争心。唯因经济竞争心之发达而政治责任心常不知不觉之间增进而未有已。故在今日欲引起国民之政治责任心，必不可不先引起国民之经济竞争心。劝业会之作用在招致全国之物品萃以一堂，以比较优劣。因比较之故而竞争之心乃生。”明确地说明了南洋劝业会与立宪的关系。随着绅士权利的日益扩大，在立宪主体上，绅士立宪取代了皇权立宪，最终引发了辛亥革命。而“美术”充分展现了绅士权利扩大的过程中，其在公共空间中的活动力。这也是“美术”在表1-1中出现第三次小高峰的原因。

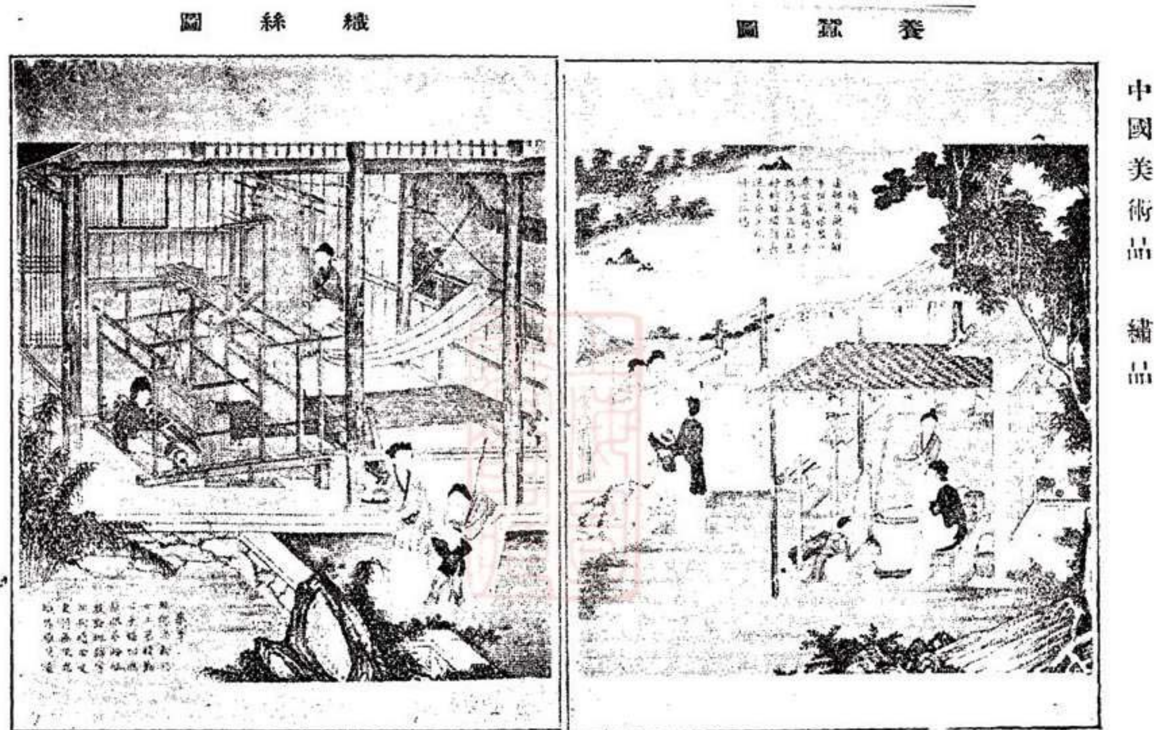
当“美术”在公共空间如火如荼地展开活动时，知识分子也在从理论上梳理着中国的美术。外来美术，包括建筑、雕塑、绘画、诗歌、音乐，王国维引进的德国之学与严复引进的英国之学都指向这五个方面的内容。与王国维、严复同时期被引进的日本之学，还有舞蹈和演剧。除了这些外来的美术，1907年《国粹学报》[注]开创独立的“美术篇”，在西学美术的内容基础之上，国粹派通过考据，挖掘中国本土的“美术”内容。从1907年到1911年，“美术篇”一共发表了五十余篇文章，其内容并没有刻意与西方的“美术”概念的相对应，更多是以挖掘中国的“古物”为主，将书法、篆刻、金石、古籍、琉璃、铁炉、封泥、笔、矩等各种技艺、工艺塑造成中国的“美术”。

这件事之所以重要，在于当时国粹派将美术与经学相结合，将这些事物组成了“中国美术学”。经学是中国大传统，当它面临解体之时，“六经皆史”很容易将经学去中心化，混同于一般纯粹的专门学科，诞生众多“学术”史。但同时，在经学体系尚未彻底崩塌前，其他学科的独立，仍然会将“经学”作为一个参照系。美术学，就是其中之一。

刘师培《中国美术学变迁论》一文将美术的地位抬高到与经学相对，这在传统中国是不可想象的。1905年科举取消之后，经学地位每况愈下。但是中国“美术”中的书画等资源十分丰富，通过考据和研究，仍能“存学”于社会，充实学术知识内容。因此，“美术”被抬到很高的地位。美术学的公共化，在知识层面上塑造着公共道德，代替了原来经学在儒生心目中的地位——这一点，对于当下失去近代语境的我们来说，很难再把“美术”视为如此重要的存在。而这正是研究“美术”在清末民初的思想史意义之一。

二、“美术革命”要革谁的命?

革命，是中国近代史当之无愧的主旋律。革命思潮在中国近代有两次勃兴。一次是维新变法后到预备立宪之间，时长较短，革命活动大多在海外。维新变法以后，孙中山与以康有为、梁启超为代表的改良派曾商谈过合作问题，但因改良派坚持保皇、反对革命推翻清政府，合作未能实现。1902—1905年留日学生与团体在排满民族主义思想下创办了《游学译编》《湖北学生界》《浙江潮》《江苏》《二十世纪之支那》《民报》等传播革命思想的刊物。这些革命刊物中均曾提到“美术”，并发表了对美术的看法。



◎图1-6 《中国美术品绣品：养蚕图》。刊于1908年《国粹学报》第4卷第1期97页

革命派的美术观，如同他们的革命精神一般，有一种冲破罗网的自我牺牲色彩。建设新社会时，精于美术者要“恪共天职，牺牲其身，以供新社会之组织”[注]。革命派倡导利用自然风景陶冶身心，培养儿童的性情，启发美术心，促使儿童产生爱乡保种的观念。

艺术能够传递感情，感染同胞，从而进化社会，构建理想的社会关系，革命派对这一点格外重视。杨度在《“游学译编”叙》中说：“艺术者，使作者之感情传染于人之最捷之具也。作者之主题当如何，则必以直接或间接向于人类同胞的结合，而求其好果，以为感情之用也。”

然而，1905年后革命派和立宪派之间展开过一场历时两年的异常激烈的辩论。以孙中山为代表的革命派和以康有为为代表的改良派，分别以《民报》和《新民丛报》为主要舆论阵地展开论战。这场大论

战最终是立宪派占了上风，“立宪”成为清政府、儒臣、发展工商实业的城市绅士们的共同意识。

革命思潮在近代的第二次勃兴，是“五四运动”之后。革命活动在国内随着马列主义的传入渐入高潮。在“五四运动”展开之前，文化界已拉开了革命的先声。首先从“心物相通”的“文学革命”开始，接踵而至的是“美术革命”。这便是表1-1中1918年“美术”一词的使用量达到最高峰的原因。

1919年1月15日，吕澂率先将“革命”一词引入美术，写出了《美术革命》，发表于《新青年》。吕澂“美术革命”的知名度虽然很高，但人们却容易忽视这篇文章的所指，并被陈独秀的回信吸引。仔细分析吕澄的文章的结构，方可读出吕澄的用意。

贵杂志夙以改革文学为宗，时及诗歌戏曲，固亦改革；与二者并列于艺术之美术［凡物象为美之所寄者，皆为艺术（Art）。其中绘画雕塑建筑三者，必有一定形体于空间，可别称为美术（Fine Art），此通行之区别也。我国人多昧于此，尝以一切工巧为艺术；而混称空间时间艺术为美术，此犹可说；至有连图画美术为言者，则真不知所云］。尤亟宜革命。

该文首先是对美术定义的不明确与不规范使用表示“亟宜革命”。其中，重点强调“连图画美术为言者，则真不知所云”，很可能指的是刘海粟于1912年冬筹办的上海图画美术院。1918年时，这所学校已更名为上海图画美术学校，仍将图画和美术并列在一起。

十载之前，意大利诗人玛丽难蒂氏，刊行诗歌杂志，鼓吹未来新艺术主义，亦难肇端文辞，而其影响首著于绘画雕刻。今人言未来派，至有忘其文学上之运动者。此何以故？文学与美术，皆所以发表思想与情感，为其根本主义者惟一，势自不容偏有荣枯也。我国今日文艺之待改革，有似当年之意。而美术之衰弊，则更有甚焉者。

其次是表达文学与美术都需要革命。且美术更需要革命。

姑就绘画一端言之：自皆习画者非文人即画工；雅俗过当，恒人莫由知所谓美焉，近年西画东输，学校肄业；美育之说，渐渐流传。乃俗士鹜利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。驯至今日，言绘画者，几莫不推商家用为号招之仕女画为上，其自居为画家者，亦几无不以此类不合理之绘画为能。……（此等画工，本不知美术为何物，其于美术教育之说，更无论矣。其刊行之杂志，学艺栏所载，皆拉杂浮廓之谈，且竟有直行抄袭以成者；又杂俎载答问，竟谓西洋画无派别可言，浅学武断，为害何限。）一若美育之事，即在斯焉，呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也。




Capital 1,000,000 Dollars





◎图1-7 郑曼陀绘制的月份牌及杂志插画

再以绘画为例，谈清末民初西画引入后混乱的局面。一是批判商业广告仕女画、月份牌一类的画作为了利益，画风艳俗。二很可能是批判刘海粟创办的上海图画美术学校及所刊行的杂志《美术》。

革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其事一也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法（自唐世佛教大盛而后，我国雕塑与建筑之改革，也颇可观，惜无人研究之耳）。使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发扬光大之，此又一事也。……

文章的最后谈美术革命的方法。



吕澄曾于日本留学，1915年因为与留日学生共同抗议日本侵略中国而罢学回国。随即被刘海粟先生聘任为上海图画美术学院教务长，年仅二十岁。结合这个经历，吕澄在《美术革命》一文中发出的批判，很可能是针对上海图画美术学院的。而鲁迅先生以庚言为笔名刊

于《每周评论》的一篇文章也佐证了吕澄所批判的正是上海图画美术学院及《美术》杂志。“这一年两期的《美术》杂志第一期，便当这寂寞胡涂时光，在上海图画美术学校中产出。内分杂俎思潮，多说理法，关于绘画的约居五分之四。其中虽偶有令人吃惊的话，如中国画久臻神话，实与欧人以不能学，及西洋画无派可言之类……”[注]这段话中亦提到“西洋画无派可言”，与吕澄在《美术革命》中所提“又杂俎载答问，竟谓西洋画无派别可言，浅学武断，为害何限”相吻合。

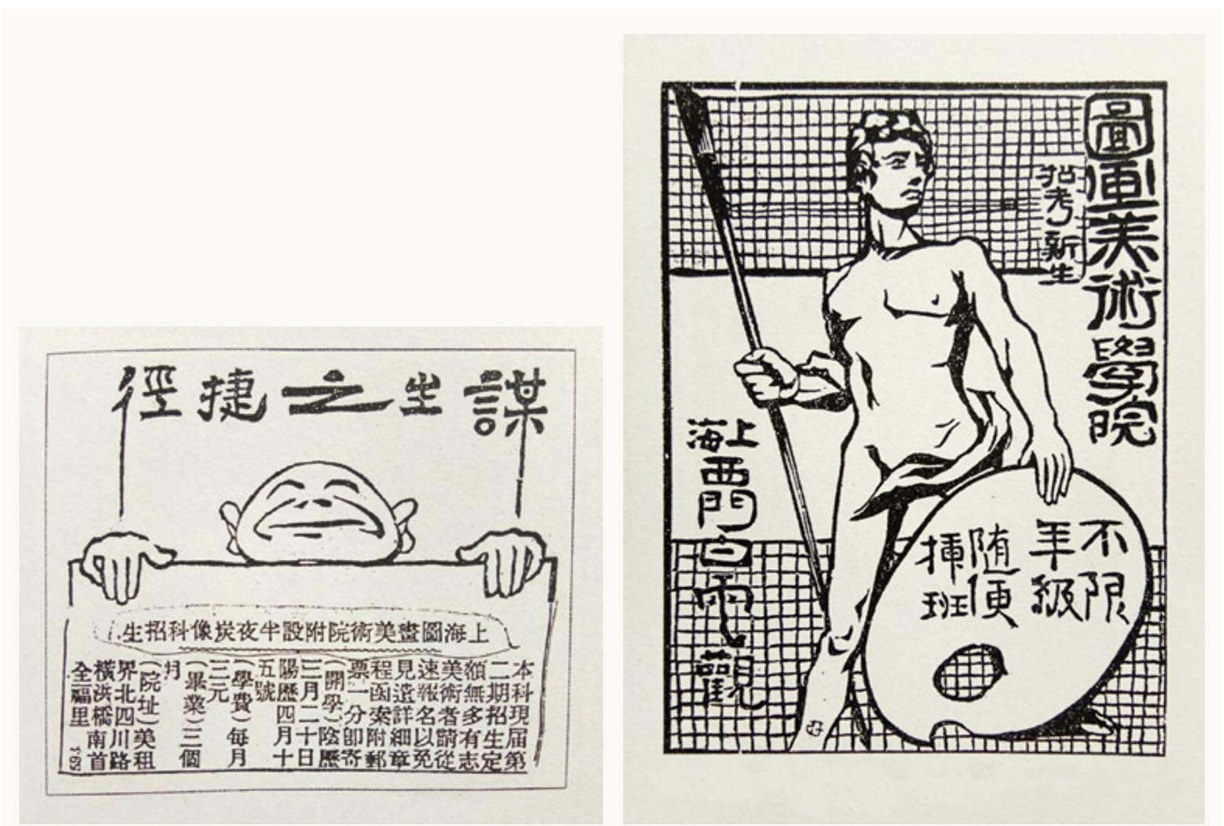
仔细看吕澄的全文，并未提及任何与中国画改良相关的话题。陈独秀在文后回复吕澂：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”这句话产生了深远影响。如今人们一谈“美术革命”，就是“革王画的命”，这种认识是有局限的。因为在叙述了一段关于绘画革命的内容后，陈独秀于文末也补充道：“上海新流行的仕女画，他那幼稚和荒谬的地方，和男女拆白党演的新剧、不懂西文的桐城派古文家译的新小说，好像是一母所生的三个怪物，要把这三个怪物当作新文艺，不禁为新文艺放声一哭。”

陈独秀文中提到的仕女画、新剧、新小说，是20世纪初年的美术产物。可见，在吕澂和陈独秀的文中，“美术革命”都不仅仅是如今美术史界广为流传的以改良中国画为主题。陈独秀的侧重点在于对四王的批判和对写实画法的推崇，亦有对仕女画、新剧、新小说的批判。而吕澄则更关注20世纪前的美术乱象，狠批商业月份牌的艳俗和上海图画美术学校创办初期的草率。但是历史的有趣就在于，相隔一段时间后，我们可以看到事情相对清晰地一步步展开的脉络。在美术革命的热烈思潮之后，1920年1月1日《申报》上刊登了《上海图画美术学校特别启事》，启事中声明，“上海图画美术学校”改名为“上海美术学校”，把“图画”二字正式去掉了。日后这所学校吸取了不少欧洲的美术思潮与西洋画理论，比如1920年刘海粟发表《风景画之变迁》探讨自然主义与印象主义；使用模特儿进行室内写生，带领学生野外旅行写生；1923年12月又获准开办“中国画科”，关注国画发展……实际上，

上海美专的一系列活动回应了吕澄《美术革命》一文提出的批判，并做出了切实的革命举动。

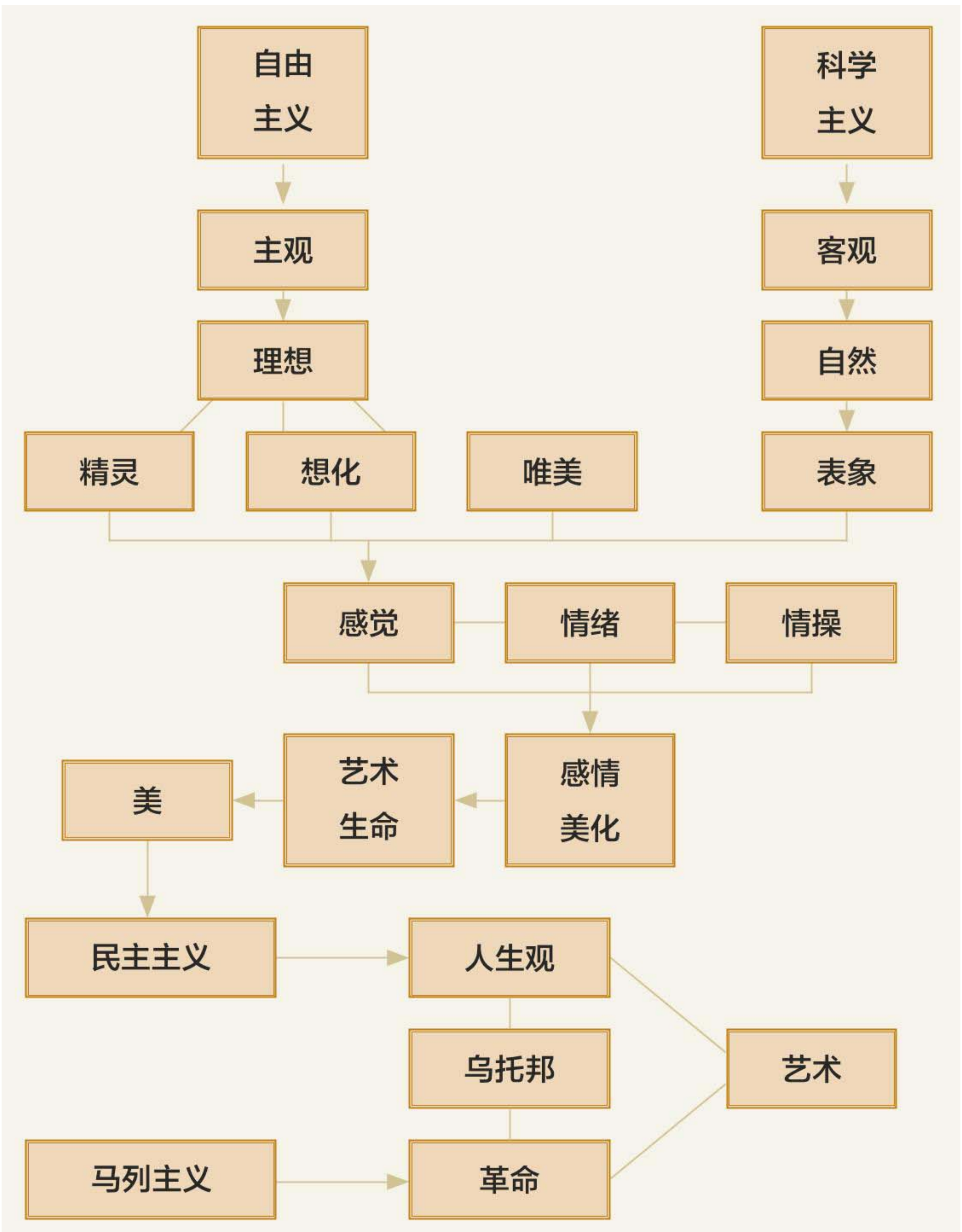
三、“艺术”再登历史舞台

从表1-1可见，“美术”传入中国后，“艺术”一词的使用次数一直跟随“美术”微微起伏，但几乎是一条直线。直到1915年后，“艺术”使用量呈上升趋势，于1923年超过了“美术”。为什么1915年前的“艺术”几乎是一条直线？与“美术”不同，这时候的“艺术”的词义大多数时候仍然延续着传统含义，没有新意，则不会被特别反复地提及。1908—1909年《万国商业月报》开辟“新艺术”专栏，共发表47条有关“新艺术”的文章，而其中的内容令今天的我们大跌眼镜：煤油灯用法、无线电照相术、新发明简妙之制冰机……可见，这里的“艺术”是新技术的意思。1908—1911年，上海城东女学校创办《女学生》校刊，有“艺术谈”专栏。内容则是各种女性生活的技艺：如何做冰淇淋，如何制作香料，如何编织，如何做家务等，技艺有了美的意味，成为一种“美的技艺”。



◎图1-8 （左图）1914年4月14日《申报》刊登上海图画美术院招生广告《谋生之捷径》（右图）1918年11月《上海泼克》刊登上海图画美术学院招生广告

表1-5 五四新文化运动后艺术观

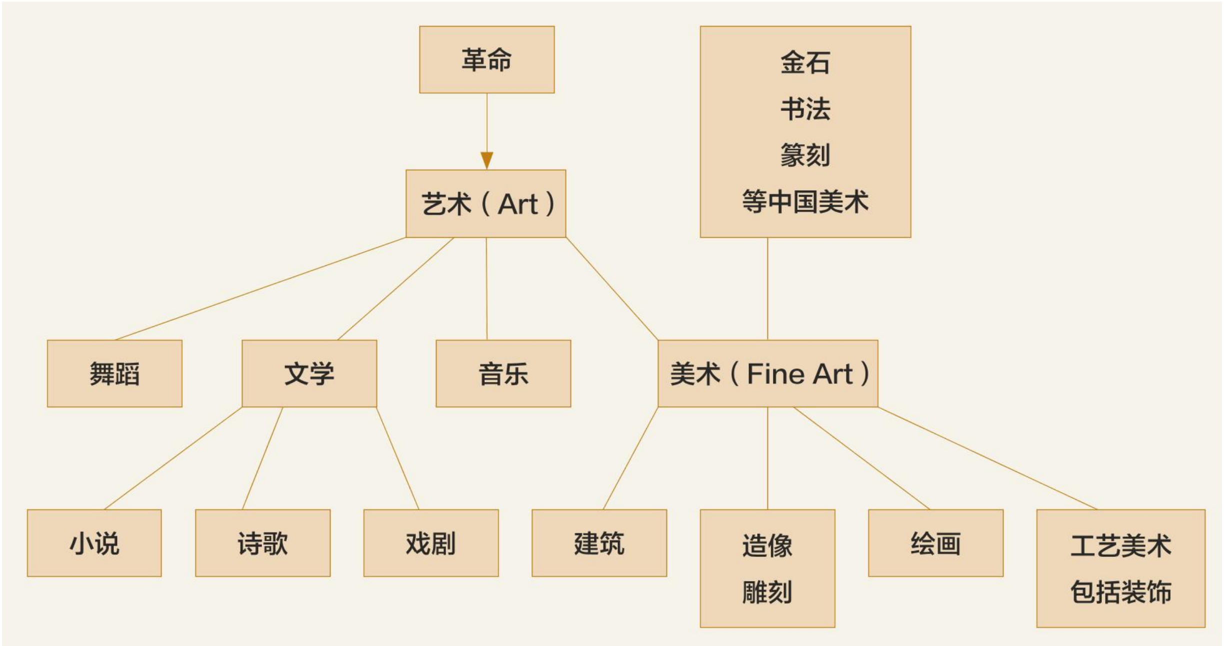


自由
主义
科学
主义
主观
客观
理想
自然
精灵
想化
唯美
表象
感觉
情绪
情操
美
艺术
生命
感情
美化
民主主义
人生观
乌托邦
艺术
马列主义
革命

1915年，新文化运动拉开帷幕，《进步》杂志刊皕诲辑《艺术者性欲之变形也》，引用“福尔开脱”（今译弗洛伊德）《美学》的性欲冲动说，使“艺术”一词拥有了旺盛的创造力(注)。

福尔开脱氏所著之《美学》有云：“凡青年男女当性欲唤起之后，必生艺术家的活动及缓和之感情。”此际可与其初发生之恋念相密接者，不外风景之温雅优美，诗画音乐之妙造，自然感受相应如磁铁，而前此之所有经验及娱乐，至是悉归消灭矣，其说最是。故古来大艺术家，必有甚强之情感，方能成其事业。苟情感不深，无一腔热血，以为挥洒，又无能使其艺术，跻于高尚地位耶。

表1-6 新文化运动后“美术”“艺术”二词所涵盖的内容



性欲说，是本着对人的探索展开的。通过性欲说的阐释，“艺术”一词与“甚强之情感”联系在一起，认为艺术感情的一腔热血，同属人的创造性。

1918年，人们对“美术”的讨论已到达顶峰，随后一年便爆发了“美术革命”。《学艺》刊登了天虹一友《艺术浅说》，在科学主义和自由

主义的作用下，该文将“艺术之意义”明确为“美的想化之改造自然也”。此文开篇即说：

《学艺》第一期《说学艺》文中，以正译德文成语Wissen und Wissenschaft为“知识与科学”。义有未尽，乃更进一解而名曰“学艺”。伸其义曰“科学与艺术”，而科学所以求真，艺术所以求美。故又曰，以真美为正鹄，以学艺为对象。……夫科学所以阐明自然，其目的在于真。艺术所以完成自然，其目的在于美。

新文化运动赋予了“艺术[注]”对自然、理想、生命、自由、纯美、人生的关注。“艺术”富含了“美”的意味，成为“美的艺术”。

1923年，局面发生了变化。“艺术”一词的使用情况大大反超了“美术”，究其原因是这一年唯物史观确立其地位，马列主义革命思想为美术注入了人生追求。“革命运动之际，便能于艺术与科学方面大放光明”[注]，“为着明天，我们抛去艺术之花”[注]，“艺术”一词的语义，充分显示着它的革命性。

近代“美术”观念传入中国后，意味着中国传统艺术从此有了参照系。中国艺术该如何与西方艺术相处与对话，至今仍无定论。随着马列主义与毛泽东思想的确立，艺术的修身逐渐从个人转向群体，从冥想转向革命。在革命的语境里，“文学”和“艺术”这两个词汇，被简称为“文艺”。“美术”则成为针对空间而言的学科词汇，逐渐失去了其思想史上的意义。作为一种相对小众的专业创作，如今的“美术”既承载着国家文化的民族性，又担有宣传之责。据《新青年》刊登吕澂、陈独秀“美术革命”通信已过去了一百年，在热议民族文化与文化自信的今天，回望20世纪初“美术”的所指，是我们反思的开始。

---

1. 刘明.清末文人眼中的明治维新——以《日本纪游》为中心［J］.东京文学，2011（10）：65.

2. 明夷.官制原理篇：官制议篇一［N］.新民丛报，1903.8.21.“民身既保，则当育民德而教民智，既使人能成才自立，亦使国得人才以自立。各国则有文部、教部、美术部立焉。吾中国则有司徒礼部乐正国子之官。”

3. 明惠.析彊增吏篇［N］.新民丛报，1902.9.16.“故泰西官职，恒附以会，听本职之官或缙绅名士入会，合共研求，故其进化甚骤。然皆有重官以领之，贵绅以辅之，多官入焉。故权大而事易举，如学士会、测地学会……美术会……皆合众力，备器用，搜物质，以究物理。”

4. 王国维.《红楼梦》评论［A］.金雅.中国现代美学名家文丛王国维卷［C］.杭州：浙江大学出版社，2009：353.

5. 同注释4，第376页。

6. 王国维.论哲学家与美术家之天职［A］.金雅.中国现代美学名家文丛王国维卷［C］.杭州：浙江大学出版社，2009：78-82.

7. 王国维.孔子之美育主义［A］.金雅.中国现代美学名家文丛王国维卷［C］.杭州：浙江大学出版社，2009：326.

8. 王国维.去毒篇（鸦片烟之根本治疗法及将来教育上之注意）［A］.金雅.中国现代美学名家文丛王国维卷［C］.杭州：浙江大学出版社，2009：292.

9. 严复.美术通诠·篇一：艺术［J］.寰球中国学生报，1906.

10. 梁启超.论小说与群治之关系［J］.新小说，1902.1902年梁启超主编《新小说》月刊创刊于日本横滨，1903年迁移至上海，由广智分局发行一年，共出24期。

11. 《绣像小说》，1903年5月创刊，1906年4月停办，共出72期。该刊曾发表过刘鹗《老残游记》。李伯元（1867—1906），字宝嘉。江苏武进人。著有《官场现形记》等小说。

12. 《梦游二十一世纪》序言：“作者谓荷兰博学士，精于哲学，隐其名，自号Dr.Dioscorides，达爱斯克洛提斯。”据李欧梵、桥本悟《从一本小说看世界：〈梦游二十一世纪〉的意义》一文考证：作者哈亭（Pieter Hartin）是荷兰的一位科学家，信仰达尔文主义，致力于科学的普及。哈亭于1865年写了这本小说，原名是Anno Domini2065：een blikin detoekomst（《纪元后2065：将来的一瞥》），1870年再版时改名为AD2070，次年由英国人Alex V.W.Bikkers译成英文，名叫Anno Domini 2071。《梦游二十一世纪》是英译本的中译。此外，日本还有根据荷兰文直接翻译的译本《新未来记》、英译本《后世梦物语》两种，在日本掀起了对“将来学”的热潮。

13. ［荷兰］达爱斯克罗提斯.梦游二十一世纪［M］.上海：商务印书馆，1912.12.

14. 如1905年刘瑞麟《东游考证录》、段献增《三岛雪鸿》、1906年涂福田《东瀛见知录》、载泽《考察政治日记》、戴鸿慈《出使九国日记》，1907年金保福《扶桑考察笔记》，1908年王三让《游东日记》、刘桪《蛉洲游记》，1909年贺纶夔《钝斋东游日

记》、钱单士厘《归潜记》等，转引自刘雨珍、孙雪梅编.日本政法考察记［C］.上海：上海古籍出版社，2002.

15. 钱单士厘.癸卯旅行记·归潜记［M］.湖南：岳麓书社出版社，1985.9：799.“盖景寺所谓墓者，不必尽埋真骨，不过美术家运意构造，作寺中美观，即或真葬寺中，而墓题在一处，真骨又别在一处，可勿庸深考者也。”

16. 同注释15，第773页。

17. 大我.新社会之理论［J］.浙江潮.1903.10.10.“其时，思索力之锐者，体力之健者，时间之富者，与夫工诗想者、娴音乐者、精美术者，各各恪共天职，牺牲其身，以供新社会之组织。”

18. 庚言.美术［J］.每周评论，1918.12.29.庚言是鲁迅的笔名，文章标题原刊为“美国”，并在“国”字上角加一个“术”字，以示勘误。

19. 《国粹学报》：1905年创刊，创办人与主要撰稿人大多是革命家出身，发刊辞称其有“保种爱国存学之志”。保种、爱国、存学，前两者象征着民族、国家，后者则讲求会通中西之学。设立的栏目主要有“政篇”“史篇”“学篇”“文篇”，1907年再增设“美术篇”“博物篇”。“政、史、学、文”四者，本脱胎于传统的“经、史、子、集”，但更具现代意识；“美术篇”与“政、史、学、文”并立，意味着在中西会通之下，借西学词汇“美术”阐释中国的“美术”，诞生了独立的“中国美术学”；“博物篇”意味着《国粹学报》承接清代考据精神，在持续搜集文献和实物考古中，开创了一种二元科学的考据新形态。

20. 皕诲辑.少年耳目资：修养丛话（二）：艺术者性欲之变形也［J］.进步，1915年7卷3期：73-74.

21. 电脑自动分析《艺术浅说》一文，出现十次以上，按词频排列的词汇分别是：艺术（74次）、自然（27次）、美（14次）、科学（13次），可见1918年关于“艺术”的讨论与自然、美、科学相关。在马列主义唯物论革命观占据主流之前，艺术是自由主义与科学主义之下的一种对“真美”的表达。

22. 奚浈.共产主义之文化运动［J］.新青年，1923.6.15.

23. 蒋侠僧.无产阶级革命与文化［J］.新青年，1924.8.1

术语的生成：“文人画”在近代日本的建构㊟

李赵雪／文



文人画，看似是中国自古以来的毫无争议的概念。

但是，当我们回到中国古代画论文献中查阅，

这个词出现的次数之少，令人大跌眼镜。

明代董其昌《容台集》中虽有“文人之画”这一短语出现，但并非专有名词。

清代《佩文斋书画谱》《古今图书集成》等丛书在记录董其昌之语时，

记为“文人画”。

邹一桂《小山画谱》将有书卷气的画释为“文人画”。

除此以外，罕见有对文人画的专门讨论。

直到近现代，文人画竟一跃成为中国画史叙事中的重要概念。

以罗振玉为代表的清末遗民用皴法来判别“南宗”与“北宗”。

“文人画”概念是如何取代“南宗”？又是如何登上近代美术史的舞台？

了解如下三个方面，

即清遗民在日本出版的美术书籍、日本近世的文人画概念、

近代日本对文人画概念的重新梳理，

将会对我们重新理解“文人画”概念有所启发。

一、关于文人画的迷雾和本文主题

目前被普遍使用的文人画概念，其实非中国本土固有，而是来自日本。诚然，中国丰富的画史画论有一些关于文人画的零星记述，但对文人画或是“文人之画”的解释则各家各样，而且文人画也算不上画史主轴。明代董其昌的《容台别集卷之六》中虽有“文人之画”这一短语出现，但非专有名词。其后的《佩文斋书画谱》（1708年）虽将董其昌的“文人之画”记作“文人画”，但仍遵循董其昌行文顺序，将“明董其昌论文人画”列于“明董其昌论南北二宗画”和“明董其昌论浙派画”之后。可见，文人画问题要次于“南北宗”和“浙派画”了。邹一桂著《小山画谱》（1756年）下卷中出现了“文人画”的解释，不过也有“士大夫画”的解释，可见文人画与士大夫画两个词分属两意，并不相同。总的来说，近代以前，文人画概念似乎位于画史的边缘。提及明清画史主流，画论所记多为“南宗”或是“王画”。

那么，今日谈及中国绘画史之际，“文人画”一词是如何变得如此重要的？这与两位日本近代的美术史学者——大村西崖和泷精一有关。辛亥革命后，近代著名金石学家、收藏家罗振玉将南宗画与南宗画标准带到日本，冲击着日本近代以来的文人画认识。面对南宗画还是文人画的两套评价系统，以大村西崖、泷精一为代表的近代日本美术史研究者们做出了抉择。20世纪20年代，大村西崖和泷精一用“文人画”概念替换了明清正统的“南宗画”，初步梳理出一条贯穿中国绘画史的“文人画”谱系，确立了“文人画”概念在中国画史上的新地位。

二、罗振玉的南宗正统画观

1911年10月10日，“辛亥革命”爆发，时任学部二等咨议官、农科大学监督的罗振玉已在甲骨文研究上成就卓著。他在日本友人内藤湖南、富冈谦藏的劝说下，携长女一家（包括长女婿王国维）于11月下旬从北京出发，乘坐商船“温州丸”号赴日避难。1919年5月回国之前，罗振玉已在京都度过了近八年的异国生活。

表2-1 《南宗衣钵跋尾》卷一目录

时代	作者	作品	藏地
六朝	无款	雪山图屏幅	开元御府藏杨昇鉴识押署
唐	无款	雪山朝霁图	上虞罗氏雪堂
唐	王维	江山雪霁图	宣和御府旧藏
唐	无款（罗振玉：荆浩）	濯足图立帧	上虞罗氏雪堂
五代	董源	溪山行旅图半幅	董文敏公四源堂所藏四源之一
五代	董源	群峰雪霁卷	董文敏公旧藏
五代	董源	云壑松风双幅立帧	宣和御府旧藏
五代	董源	松峰高士图立帧	宣和御府旧藏
五代	董源	松壑云泉图立帧	日本小川氏简斋
五代	无款（罗振玉：董源）	山园古木图立帧	雪堂
五代	巨然	唐人诗意立帧（原题烟浮远岫）	雪堂
五代	无款（罗振玉：李成）	雪峰图立帧	雪堂

为维持在京都的生计，他开始参与博文堂[注]的书画出版事业（详见附表1、附表2），并出售中国书画。1916年，博文堂将出版重心由尺牍、碑文拓片、法帖等书法相关的书籍转至绘画领域。大型画册《画苑珠英南宗衣钵》的第一、二辑，珂罗版的高仿卷轴复制品《王右丞江山霁雪图》《董北苑群峰霁雪图》《赵令穰春江烟雨图》《米友仁云山图》等出版物均在这一年问世[注]。

这一年也是罗振玉开始贩卖他的书画藏品的一年。罗振玉和博文堂为了成功出售手中的中国古画，势必需要一个有说服力的评价体系。罗氏将自己带到日本关西地区的书画称为“南宗”，意在表明这批作品是出自清宫内府旧藏的中国绘画的正统。

罗振玉在《南宗衣钵跋尾·卷一》（1916年6月出版）一书的序言中如是说：“逮乎开天之际，王李挺生，两宗并峙。而南宗嗣续，孳乳尤盛。荆关董巨，竞爽于五季。李郭范米，驰声于天水……”可知罗振玉所述南宗画家谱系为王维、荆浩、关仝、董源、巨然、李成、郭

熙、范宽、米氏父子一脉。此外，《南宗衣钵跋尾·卷二》（1916年11月出版）中详细记述了郭熙、赵令穰、马和之、钱选、赵孟頫、高克恭、朱德润等人的画家小传和作品来历，他们自然也属于罗振玉所述的南宗画范畴。这与董其昌所倡的南宗画谱系（王维、张璪、荆浩、关仝、董源、巨然、郭忠恕、米氏父子、黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇）是有所出入的。罗振玉之所以会根据私藏对画家所属的南宗谱系进行相应调整，是因为南宗谱系本身在明清画论中并无严格、明确的规定——明清画论大多为士大夫阶层据私藏或亲友间传阅的书画收藏而写，其著述带有浓重的私家收藏自褒性质和文人圈子内的自我彰显色彩。罗振玉在出售藏品之时也遵循这一传统，竭力将自己手中的书画定位为南宗正统（详见表2-1、表2-2）。

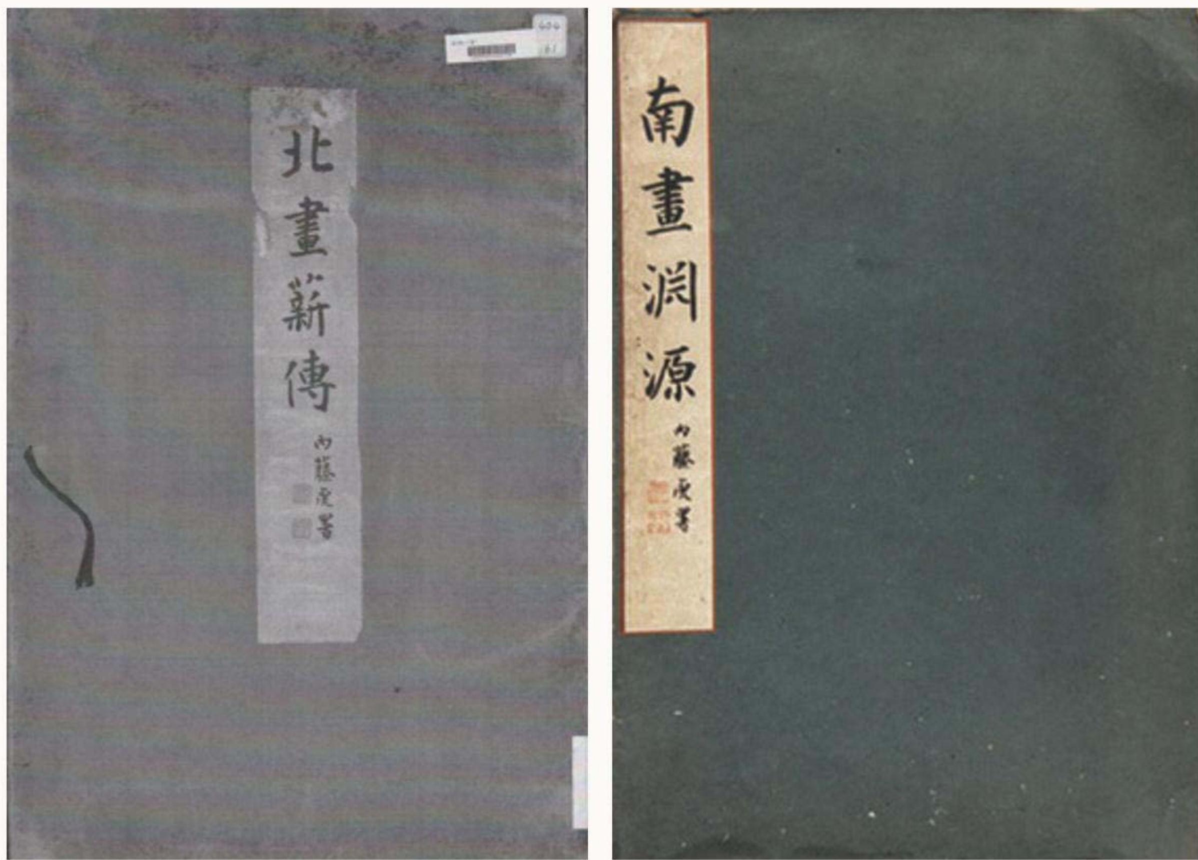


诸文献中虽未发现罗振玉本人对南宗标准的明确界定，但其日本友人长尾雨山在为《南宗衣钵跋尾》所做的序言中似乎如梦初醒般地对南北宗标准做了如下记述：“南宗之与北宗，一以峻峭雄健其力，一神存于温粹冲穆。实则不过笔法之偏而已……”即南北宗的区别只是笔法的区别，具体来说也就是披麻皴和斧劈皴这两种皴法的区别。

博文堂出版的《南画渊源》（1928年）与《北画薪传》（1929年）二书极为明确地显示了这一判别标准（详见表2-3、表2-4）。《南画渊源》中真伪存疑的董巨作品占半数以上，大多使用披麻皴，故可知此图录以披麻皴著称的董巨派为主。《北画薪传》所收“北宗画”与董其昌的北宗谱系（李思训、李昭道、赵幹、赵伯驹、赵伯骕、马远、夏圭）有较大差异，而主要为李成、范宽、郭忠恕、许道宁、郭熙、李唐等以斧劈皴著称的李郭派画家(注)。

表2-2 《南宗衣钵跋尾》卷二目录

时代	作者	作品	藏地
宋	郭熙	寒鸦秋水图小卷	上虞罗氏雪堂
宋	赵令穰	春江烟雨图卷	所藏不详
宋	米芾	米氏云山大帧	雪堂
宋	米友仁	云山卷	日本山本氏
宋	宋高宗、马和之合作	毛诗唐风图卷	雪堂
宋	钱选	赤壁图立帧	雪堂
元	赵孟頫	清秋试马图大帧	雪堂
元	高克恭	着色云山小卷	雪堂
元	无款	云山卷	雪堂
元	朱德润	秋林读书图立轴	雪堂



◎图2-1 《南画渊源》《北画薪传》封面，日本国立国会图书馆所藏

不过，无论是南宗的正统论还是用皴法来辨南北宗的标准，都不是罗振玉、博文堂首创，而是明清画史中较常见的认识[注]。在20世纪20年代以前，提及中国绘画，日本也较认可南宗的正统论。1919年，东京帝室博物馆表庆馆召开了“南宗画特别陈列展览会”，当时东京美术学校的教授大村西崖为此发表《表庆馆的南宗画》一文，骄傲地称该展展出了“属于南宗画谱系的作品”[注]，从中不难读出对其南宗画正统地位的认可。《国华》[注]主笔泷精一也在1910年于伦敦出版的英文著作《关于东洋绘画的三篇文章》（*Three Essays on Oriental Painting*）中的《中国绘画的南宗与北宗》（*The Southern And Northern School of Chinese Landscape Painting*）中指出，中国山水画南北宗的判定标准为“mountain wrinkles”[注]，即“皴法”不同。与《南宗衣钵》《南宗衣钵跋尾》出版同年（1916年），泷精一在《国华》发表

《南宗画和北宗画》一文[注]，在介绍罗振玉收藏时，也都使用了“南宗画”一词[注]，可见当时日本的普遍认识。

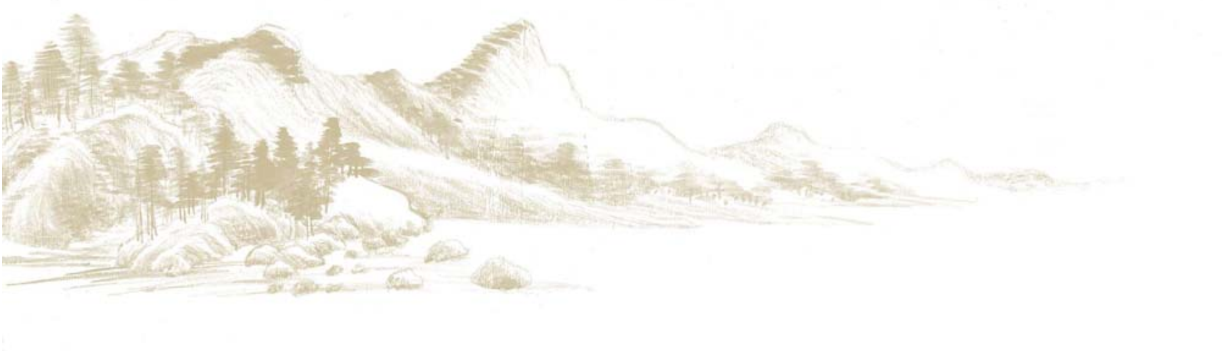
中国方面，1922年出版的《辞源》以及1915年开始编辑、1936年出版的大型词典《辞海》中都只能查到“南宗”和“南北宗”的词条解释，而找不到“文人画”，以及与“文人画”概念相近的“士夫画”的词条解释。

表2-3 《南画渊源》收录作品目录

时代	作者	作品	藏地
北宋	徽宗	晴麓横云图立帧	近江，阿部氏爽籁馆藏
唐	王维	江山雪霁图	京都，小川氏尚简斋藏
五代	关仝	待渡图立帧	大阪，齐藤氏董盦藏
北宋	董源	溪山行旅图半幅	京都，小川氏尚简斋藏
北宋	董源	群峰霁雪图卷	大阪，齐藤氏董盦藏
北宋	董源	云壑松风图立帧	东京，山本氏香雪书屋藏
北宋	董源	松峰高士图立帧	大阪，上野氏有竹斋藏
北宋	董源	夏木清阴图立帧	大阪，上野氏有竹斋藏
北宋	董源	寒林重汀图立帧	东京，竹添氏独抱楼藏
北宋	释巨然	山居图立帧	大阪，齐藤氏董盦藏
北宋	释巨然	江山平远图立帧	大阪，上野氏有竹斋藏
北宋	释巨然	江山归棹图立帧	近江，藤井氏有邻馆藏
北宋	释巨然	写唐人诗意图立帧	东京，山本氏香雪书屋藏
北宋	李公麟	卢鸿草堂十志图卷	近江，阿部氏爽籁馆藏
北宋	赵令穰	柴桑赏菊图卷	近江，藤井氏有邻馆藏
北宋	赵令穰	春江烟雨图卷	东京，山本氏香雪书屋藏
北宋	米芾	云山图立帧	京都，小川氏尚简斋藏
北宋	米友仁	云山图卷	东京，山本氏香雪书屋藏

表2-4 《北画薪传》收录作品目录

时代	作者	作品	藏地
北宋	李成王晓合作	读碑窠石图	阿部氏爽籁馆藏
北宋	范宽	云壑高士图	未详
北宋	郭忠恕	明皇避暑宫图	阿部氏爽籁馆藏
北宋	许道宁	江山积雪图	小川氏尚简斋藏
北宋	许道宁	雪山楼观图	山本氏香雪书屋藏
北宋	郭熙	双松水阁图	林氏蔚堂藏
南宋	李唐	水庄琴棋图	山本氏香雪书屋藏
南宋	李唐	蜀栈图	小川氏尚简斋藏



另外，中国近代美术史上批判文人画的三篇著名文章——康有为著《万木草堂藏画目卷》（1917年）[注]、其弟子徐悲鸿所述《中国画改良之方法》（1918年）[注]、陈独秀《美术革命》（1918年）[注]——“文人画”一词从未出现[注]。这三篇文章分别使用的是“近世之画”“中国画”“王画”等词。

可见在1920年以前，文人画一词尚未在中国绘画史中确立重要的地位，也没有与南宗发生混淆。在混淆南宗与文人画两概念的问题上，日本近世、近代对文人画的模糊认知发挥了不小的作用。

三、是“南宗”还是“文人画”?

日本江户时代，为了与官方扶持的狩野派和土佐派等御用绘师抗衡，人们利用董其昌的权威，大力主张非官方的、非职业的、更具创新色彩的画家系统和作画风格。

从文献来看，中山高阳在《画谭鸡肋》（1775年）一书中将中国绘画大体分为“王维一派”和“李思训之流”，前者为“文人画法”，追求“图外之意”。后者为“画师之风”，属于一种“图样”。从而将文人与画师做一区别：

王维一派，荆浩、关仝、李成、范宽、李龙眠、王晋卿、董北苑、米元章父子、黄子久、王叔明、梅道人、倪云林、赵子昂、沈石田、文徵明、董其昌诸子，为文人画法。思训之流，夏圭、赵幹、赵伯驹、马远、戴文进、吴伟、张平山之辈，是为画师之风。金碧山水，始于思训。以绿黄为色，以金泥为描。王维专以渲淡，图样不足之处，则以图外之意见长。

桑山玉洲的画论《绘事鄙言》（1799年）引用董其昌《容台集》时，将原本的“文人之画”记为了“文人画”。

又曰：文人画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得來。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭、皆其正传。吾朝文沈则又远接衣钵。若马远、夏圭及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。注

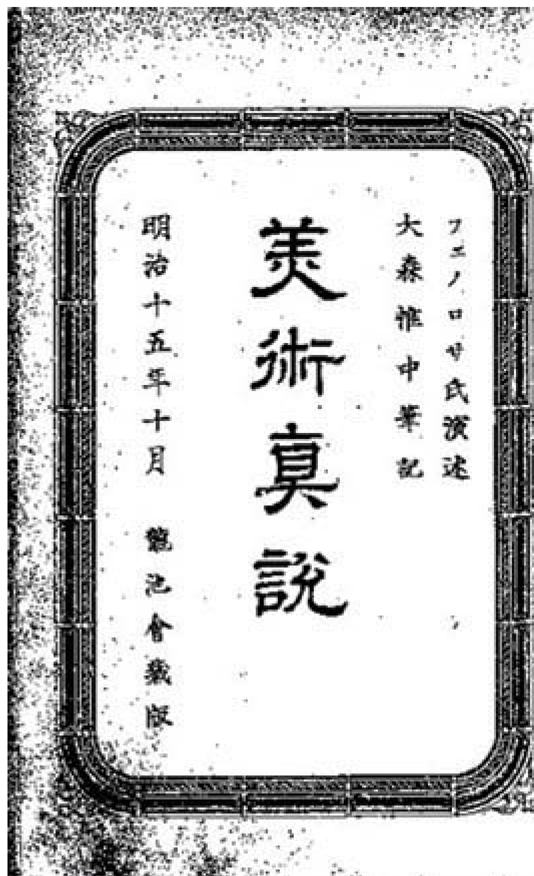
这一细微的变化可能受到清代《佩文斋书画谱》《古今图书集成》的影响，这两种丛书早已将“文人之画”记为“文人画”了。对日本而言，《绘事鄙言》的这种记法，很可能奠定了文人画在近代日本成为一个独立画派的基础。另外，《绘事鄙言》将董其昌原本并不连贯的“南北宗”和“文人之画”两段文字拼接在了一起，紧接其后的是《沈氏画尘》中批判李思训父子的、比董其昌更为激进的“南北宗”论。通

过对董其昌论述的裁剪重组，将“文人画”与“南北宗”两段合一，带来的就是文人画与南宗的概念及在画史正统地位的混淆。

这样的“文人画”观延续到了近代，影响了一位受聘于明治政府的美国人——芬诺洛萨（Ernest Francisco Fenollosa）。芬诺洛萨毕业于哈佛大学哲学、政治经济学专业，于1878年赴日，任职东京大学，教授哲学、政治学、理财学等课程。任教日本期间，芬诺洛萨通过一次名为《美术真说》的演讲（1882年），批判“油画”和“文人画”对日本美术的不良影响，大力提倡日本应该描绘属于自己的“日本画”。无论是这次演讲，还是归国以后在欧美所做的一系列“中国日本美术的诸阶段”演讲，包括其逝世后出版于1912年的《东亚美术史纲》（*Epochs of Chinese and Japanese Art:An Outline History of East Asiatic Design*），芬诺洛萨均使用了“文人画”的英语音译词——“bunjinga”。可见对于芬诺洛萨来说“bunjinga”是专有名词，代表一个特别的画种。他认为“文人画”是一种流派（school of bunjinga），并对其发起了猛烈的批判注。

董其昌曰、禪家有南北二宗、唐時分、畫南北二宗亦
唐時分也、但其人非南北耳、北宗則李思訓父子著
色山水、流傳而爲宋趙幹、趙伯駒、伯驌、以至馬遠、
夏珪輩、南宗則王摩詰始用渲淡、一變拘研之法、其
傳而張璪、荊浩、關同、董源、巨然、郭忠恕、以至元之
四大家（容臺集）
又曰、文人畫自王右丞始、其後董源、巨然、李成、范
寬爲嫡子、李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董巨
得來、直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭、
皆其正傳、吾朝文沈（徵明 啓南）則又遠接衣鉢、若馬遠、夏
珪及李唐、劉松年、又是大李將軍之派、非吾曹當學
也（容臺集）
沈（顥）曰、禪與畫俱有南北宗分、亦同時氣運復相敵
也、南則王摩詰、裁構淳秀、出韻幽澹、爲文人開山、
若荊關（荊浩 關同）宏璪（畢宏 張璪）董巨（董源 巨然）二米（元章 友仁）子久叔明（黃公望 王蒙）松
雪（子昂）梅叟（仲圭）迂翁（雲林）以至明興、沈文（啓南 徵明）慧燈無盡、北則
李思訓、風骨奇峭、揮掃躁硬、爲行家建幢、若趙幹、
伯駒、伯驌（趙千里兄弟）馬遠、夏珪、以至戴文進、吳小仙、張
平山輩、（吳偉 張路）日就狐禪衣鉢塵土（沈氏畫麈）
湯（垕）曰、宋畫家山水超絕唐世者、李成、范寬、董源三
人而已、嘗評之、董源得山之神氣、李成得體貌、范
寬得骨法、故三家照耀古今、百代師法（畫鑒）

◎图2-2 大正6年（1917年），目白书院出版坂崎坦编《日本画谈大观》，所载《绘事鄙言》（局部）



◎图2-3 明治15年（1882年），龙池会出版芬诺洛萨演讲、大森惟中笔记的《美术真说》一书封面书影，原书由日本国立国会图书馆所藏



有趣的是，芬诺洛萨的困惑并未烦扰过身处中国的英国外交官亨伯特·贾尔斯（Herbert Allen Giles）[注]。贾尔斯于1905年出版的《中国绘画史入门》（*An Introduction to The History of Chinese Pictorial Art*），说明其显然比住在日本的美国人芬诺洛萨更接近清末画史。贾尔斯将董其昌的“文人之画”译做“文人所绘之画”（Painting by men of

literary）(注)，与芬诺洛萨的“文人画派”（Literati Painting School）那种作为画派的表记方式是完全不同的。而贾尔斯又将什么作为一种流派（school）写入了他的《中国绘画史入门》呢？答案是李思训派（Li's school）与王维派（Wang's school）(注)。这可能更接近清末中国画史的一般认识。

在日本担任大学教授的芬诺洛萨使用专有名词性质的“bunjinga”“school of bunjinga”，将文人画看作一种画科门类、流派；而在中国担任外交官的贾尔斯则用“painting by men of literary”这一短语来翻译“文人之画”。两者翻译方式的区别显示的，正是日本“文人画”与中国“文人之画”之间认识的区别。

四、“文人画”替换南宗正统

20世纪初罗振玉带到日本的南宗画与南宗画观，与日本当时的文人画认识之间，看来存在着极大的龃龉。1920年前后，日本学界兴起了一股讨论文人画与南宗区别的热潮，这正是日本理论界在面对这一龃龉时所做的一种回应。面对样式论的“南宗”和强调主观性的“文人画”这两个概念的竞争，东京的日本美术史研究者们选择了“文人画”概念，并利用“文人画”概念对中国绘画史进行了重新整合。

1.大村西崖的文人画概念与谱系

日本学界普遍认为大村西崖的《文人画的复兴》（1921年）是在明治时期日本传统画坛受到西洋绘画冲击，文人画遭到排斥之际，复兴文人画传统的一部理论著作。不过，考虑到20世纪初日本的南宗画观得以更新这个史实，《文人画的复兴》看起来就更像是针对这一新认识的某种回应。

1910年大村西崖在著述《支那绘画小史》时，曾明确表示南北宗论实为吴派与浙派间的权力较量，不值一提。十年后，大村西崖在《文人画的复兴》中认为中国绘画“基本来说是分成南北二宗的，南宗指文人士夫之画”。在重新重视南北宗论的转变中，大村西崖更是频繁地使用“南宗文人画”一词，意图抬高文人画概念。所以，具体来说《文人画的复兴》是大村西崖用文人画概念替换南宗正统的理论尝试。

那么大村西崖所说的“文人画”指什么呢?

试问何为文人画，无需赘言，则为有文学之人所作之画，亦称文人士夫之画，支那士夫皆擅文学。虽不专属诗赋，身份高贵，士大夫立于众人之上，其人格见识具足。若果真如此，吾人所谓文人画，非流派样式之名，而用以区别作者身份。

大村西崖认为有文学修养的人所画的绘画才是文人画，这一定义较接近清代邹一桂《小山画谱》等画论中对“文人画”解释，而且大村西崖也在文中对“文人画”是否可算作一种流派提出了异议。不过，大村西崖在《文人画的复兴》中引用了经过《绘事鄙言》剪裁拼贴过的《容台集》和《沈氏画尘》：

思翁容台集曰。禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马夏之辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪荆关董巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。又曰，文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家，黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也。沈石天画尘所论类此。

大村西崖在继承《绘事鄙言》认知的基础上，对南宗与文人画这两个概念的竞争关系做了如下评判：“始于明之董其昌沈颢，可惜两家对绘画之历史眼界之窄，见识之低，虽首倡文人画，但未能领悟文人画之第一要义，终使后人落入流派样式之囹圄。”通过贬低董其昌的历史眼界狭窄，大村西崖将日本江户时代以来兴起的“文人画”概念置于“南宗”之上。

之后大村西崖更进一步解释如下：“故若无文学功底之人，所作绘画无论与四王吴恽如何相似，都不可谓真正之文人画。余所为文人画，即为此意。”注

画家自身如果没有文学素养的话，即使画风与南宗画的正统，四王、吴恽相似也并非文人画。至此，文人画的定义已不再遵循“南宗画”的样式标准论，转而遵从文学功底的标准了。这不仅是与博文堂出版的以南宗样式论为标准的图录的抗衡，也是对明清以来四王绘画正统论的一次颠覆。

于是大村西崖根据他定义的“文人画”概念，重新梳理了中国和日本的“文人画”画家谱系。中国的文人画起源可上溯至六朝，以顾恺之为始祖，后为谢赫、梁元帝、王维、阎立德、阎立本、李思训、徐崇嗣等。日本的文人画家则为淡海真人三船、弘法、智证、百济河成、巨势金冈、土佐基光，镰仓时代的藤原隆信、信实，足利时代的如拙、周文、雪舟、狩野正信、蛇足、德川时代的光悦等。另外，也许是因其高贵的武士出身，又或许是为大村西崖在东京美术学校的复职进言出力，洋画家黑田清辉也被归入大村西崖的文人画谱系之中。正是从笔法皴法论的传统标准中跳脱出来，文人画的范畴才得以扩大，成为涵盖更广的新画史。

2.泷精一的文人画概念与谱系

几乎与大村西崖同时，在1921年9月26日—10月5日于巴黎召开的美术史大会上，作为日本文部省代表，泷精一发表了题为《Bunjingwa（文人画）》的演讲。翌年，泷精一在东京也做了几次关于文人画的演讲，基于演讲内容出版了《文人画概论》（改造社，1922年）。与和中国交流密切的大村西崖相比，泷精一的文人画理论具有面向欧洲而述的特点。

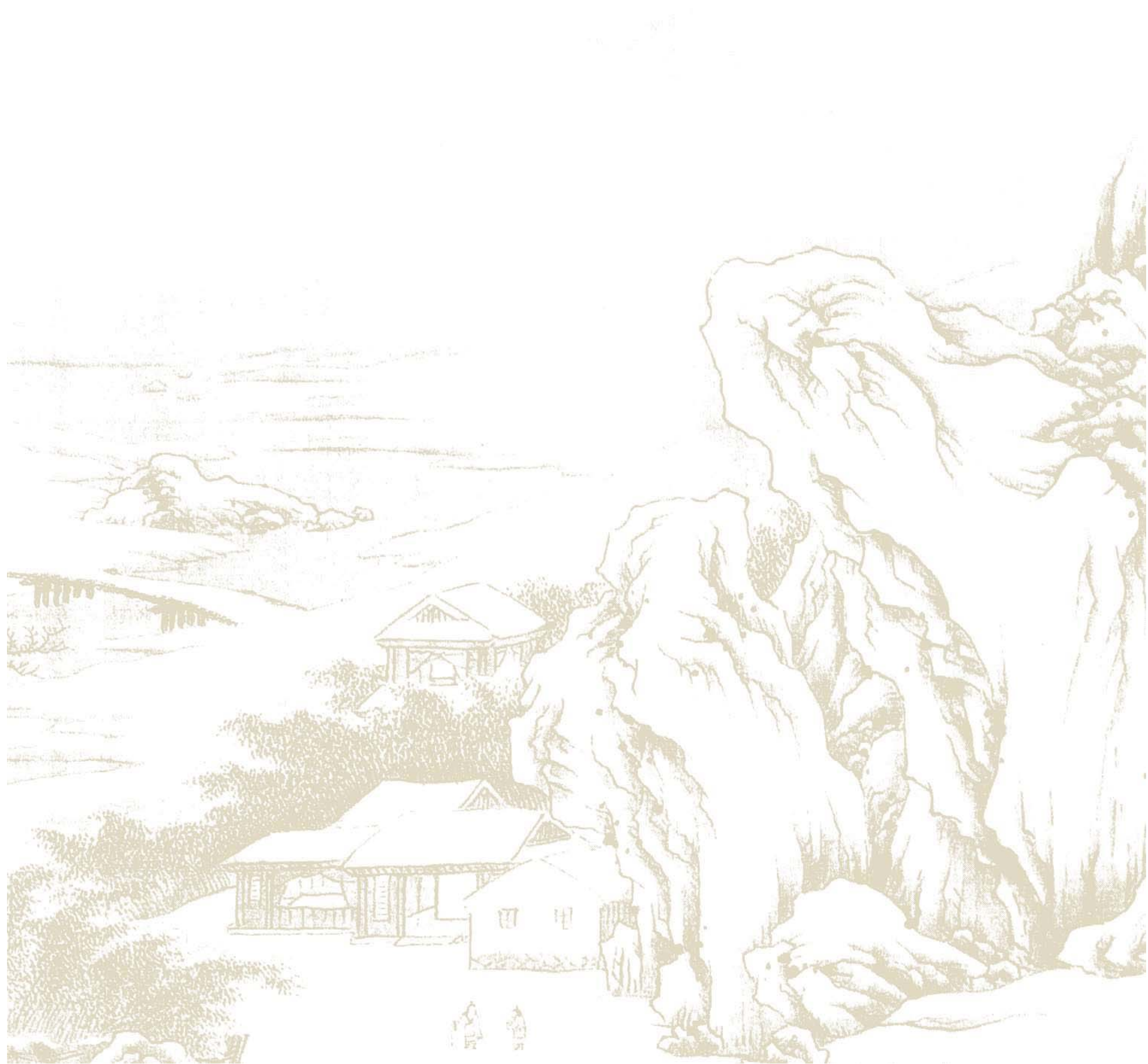
泷精一在该书第一章《文人画的起源》中指出文人画起源于中国。他所使用的论据就是董其昌关于“文人之画”的叙述。

文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文沈则又远接衣钵。注

泷精一的引用有两点值得注意。一是没有引用董其昌《容台集》中“南北宗”的那一段，这种比《绘事鄙言》和《文人画的复兴》更超越地、断章取义式地引用，更容易误导读者，使人认同董其昌重点不在南北宗，而在于“文人之画”。二是有关“文人之画”的引用中，“若马夏及李唐、刘松年，又是大李将军之沠（派），非吾曹当学也”这句陈述“北宗”画家的部分也被删除了。如此一来，泷精一就把李思训、李昭道、马远、夏圭等所谓北宗系的画家彻底排除在了“文人之画”之外，“文人画”的谱系随即与“南宗”的谱系得以重合。

即使如此，泷精一依旧需要整合“文人画”与“南宗”之间的龃龉。为此，泷精一把“文人画”分成了广义和狭义两部分。

自古称为文人画之物，其标准为文人所画便足矣，对其样式并未有所规定。毕竟文人画有广义与狭义两重含义。广义来说，即为文人所画，无论所画为何物。……狭义文人画则指与另外一种画之对立流派。支那宋代以后文人画则渐趋流派化。注



泷精一的“广义的文人画”与大村西崖提出的文人画的“第一要义”几乎如出一辙，即“有文学素养的人所描绘的作品”；“狭义的文人画”指与画院画的对立流派，即“南宗”，等同于大村西崖定义的文人画的第二要义。泷精一对文人画做出的广义、狭义双重定义模式与大村西崖十分相似，都在竭力调和文人画与南宗之间的矛盾。

和大村西崖一样，泷精一也试图上溯中国文人画起源，令文人画成为贯穿中国绘画史的新谱系。他认为文人画始于六朝，南朝谢赫的《古画品录》是重视“画工画”的，而姚最《续画品》则重视文人画。

因此，《续画品》中评价较高的顾恺之、戴逵、宗炳、晋明帝、梁元帝属于文人画系统。北宋郭若虚的《图画见闻志》、郭熙的《林泉高致》等画论的评价标准也是“基于画家人品的”，这两本画论中提到的“气韵”“心印”等重要观念都是“为提倡文人画而提出的言论”。[注]泷精一的文人画论提及的文人画家还有董源、巨然、李成、范宽、李龙眠、王晋卿、米氏父子、苏轼、黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭、沈石田、文徵明等，几乎与董其昌“文人之画”一段的描述一致。

通过大村西崖与泷精一对文人画理论的构建，文人画替换掉了南宗的主流地位，初步梳理出一条贯穿中国绘画史的文人画谱系。

近年，研究者们越来越多地注意到文人画概念的诸问题，从侧面反映出“文人画”概念的生成史尚有未明之处。本文揭示了“文人画”的症结——当今被广泛使用的“文人画”概念已不再是明清画史的正统“南宗”，而是20世纪20年代在日本被重新整理、定义的新概念。与此同时，在新文化运动反儒学、反传统的时代潮流中，北京大学翻译了芬诺洛萨的《东亚美术史纲》，“文人画”一词作为被批判的对象，正式进入中国绘画史[注]。本文是“文人画”概念生成、发展、接受史研究的开端，意在阐明“文人画”在近代替换“南宗”的过程，为重新认识中国绘画史尽绵薄之力。

◎附表1 博文堂中国书画相关出版物（1910—1939年）

年代	书名	装帧	出版地	罗振玉	内藤湖南	长尾雨山	其他
1910 年（明治 43）6 月	《文徵明赞仇英画帧》	1 帖	大阪				
1910 年（明治 43）6 月	《右军书记》	1 帖	大阪				□
1910 年（明治 43）6 月	《神龙半印本兰亭》	1 帖	大阪				□
1910 年（明治 43）8 月	《画图赞文》	1 帖	大阪		□		狩野直喜跋
1911 年（明治 44）4 月	《北宋拓三藏圣教》	1 帖	大阪				□
1912 年（明治 45）2 月	《米南宫评纸帖》	1 帖	不明	□			
1912 年（明治 45）3 月	《千字文》	1 帖	不明	□			
1912 年（明治 45）3 月	《明拓集王右军书半截碑》	1 帖	大阪	□			
1912 年（明治 45）4 月	《颜鲁公墨迹》	1 册	不明	□			
1912 年（明治 45）7 月	《祝枝山行书铁龙帖》	1 帖	不明	□	□		

年代	书名	装帧	出版地	罗振玉	内藤湖南	长尾雨山	其他
1912 年（明治 45）	《宋拓甲秀堂帖》	2 帖	不明	□	□		
1912 年（大正元年）	《宋朱子书易系》	1 帖	不明	□			
1912 年（大正元年）	《赵魏公书麻姑传》	1 帖	不明	□	□		
1912 年（大正元年）8 月	《王履吉正书琴操》	1 帖	大阪	□	□		
1912 年（大正元年）8 月	《南唐拓澄清堂帖》	1 帖	大阪	□	□		
1913 年（大正 2）2 月	《王阳明家书》	1 帖	大阪	□	□		
1913 年（大正 2）2 月	《北宋拓集王圣教序》	1 帖	大阪	□	□		
1913 年（大正 2）2 月	《唐拓十七帖》	1 帖	大阪	□	□		
1913 年（大正 2）5 月	《北宋拓化度寺碑》	1 帖	大阪	□		□	
1913 年（大正 2）6 月	《北宋拓皇甫明公碑》	1 帖	大阪	□			
1913 年（大正 2）6 月	《崔敬邕墓名》	1 帖	大阪	□			
1913 年（大正 2）6 月	《王居士砖铭》	1 帖	大阪	□			
1913 年（大正 2）6 月	《宋拓石鼓文》	1 冊	大阪	□			胡惟德、徐坊跋
1913 年（大正 2）12 月	《王阳明先生若耶帖墨妙》	1 帖	大阪	□			竟山繇题
1913 年（大正 2）	《宋拓化度寺碑来去原委各札》	1 帖	不明				
1913 年（大正 2）	《宋拓神龙本兰亭叙》	1 帖	不明	□			
1913 年（大正 2）	《宋拓定武本兰亭序》	1 帖	不明	□	□		木堂先生珍秘
1913 年（大正 2）	《司马使君墓铭》	1 帖	不明	□			
1913 年（大正 2）	《宋拓罗池庙碑》	1 帖	不明	□	□		
1913 年（大正 2）	《宋拓熹平石经》	1 帖	不明	□	□		
1913 年（大正 2）	《明水拓本鹤铭》	1 帖	不明	□			
1913 年（大正 2）	《阳明先生家书》	1 帖	不明	□	□		
1913 年（大正 2）	《祝枝山正书离骚经》	1 帖	不明	□	□		
1914 年（大正 3）2 月	《和汉法书展览会纪念帖》	1 帖	大阪	□			山本竟山识
1914 年（大正 3）7 月	《明贤尺牍》	1 帖	大阪	□	□	□	犬养毅自跋
1914 年（大正 3）12 月	《陈子文书谱释文》	1 帖	大阪	□			

年代	书名	装帧	出版地	罗振玉	内藤湖南	长尾雨山	其他
1914 年（大正 3）	《宋拓曹娥碑洛神赋合册》	1 帖	不明	□			
1914 年（大正 3）	《宋蝉翼拓黄庭经》	1 帖	不明	□			
1914 年（大正 3）	《宋刻书谱初拓本》	1 帖	不明	□			
1914 年（大正 3）	《潘孺初先生临郑文公碑》	2 帖	不明			□	
1915 年（大正 4）6 月	《赵文敏道德经》	1 册	大阪		□		
1915 年（大正 4）	《王仲初仿宋元山水迹》	1 帖	大阪				
1916 年（大正 5）6 月	**《画苑珠英南宗衣钵》第一集**	1 册	大阪			□	
1916 年（大正 5）6 月	**《南宗衣钵跋尾》卷一（中文）**	1 册	大阪		□（序文：长尾雨山、罗振玉、本文：罗振玉）		
1916 年（大正 5）6 月	**《南宗衣钵跋尾》卷一（日文）**	1 册	大阪		□（序文：长尾雨山、罗振玉、本文：罗振玉）		
1916 年（大正 5）7 月	《清朝书画谱》	1 册	大阪				
1916 年（大正 5）11 月	**《画苑珠英南宗衣钵》第二集**	1 册	大阪			□	
1916 年（大正 5）11 月	**《南宗衣钵跋尾》卷二（中文）**	1 册	大阪				
1916 年（大正 5）11 月	**《南宗衣钵跋尾》卷二（日文）**	1 册	大阪				
1917 年（大正 6）1 月	《宋高宗御书徽宗文集》	1 帖	大阪			□	
1917 年（大正 6）12 月	《梅花道人山水帖》	1 帖	大阪			□	
1917 年（大正 6）12 月	**《画苑珠英南宗衣钵》第三集**	1 册	大阪			□	
1918 年（大正 7）2 月	**《画苑珠英南宗衣钵》第四集**	1 册	大阪			□	
1918 年（大正 7）2 月	《云林六墨》	1 帖	大阪				
1918 年（大正 7）12 月	《鸿宝四绝》	1 帖	大阪	□	□	□	滑川达跋
1919 年（大正 8）9 月	《四王吴恽》	1 册	大阪	□	□	□	
1920 年（大正 9）	《龙友墨妙册》	1 帖	不明			□	
1921 年（大正 10）1 月	《石溪道人山水册》	1 帖	大阪		□		榊原浩逸
1921 年（大正 10）1 月	《沈恪庭宗敬山水》	1 帖	大阪			□	
1921 年（大正 10）3 月	《石涛写東坡时序诗意十二帧》	1 帖	大阪			□	
1921 年（大正 10）	《画中九友集册》	1 帖	大阪			□	

年代	书名	装帧	出版地	罗振玉	内藤湖南	长尾雨山	其他
1921年（大正10）	《有竹斋藏清六大家画谱》	1册	大阪				
1922年（大正11）11月	《文衡山行草书前后赤壁》	1帖	大阪		□		
1924年（大正13）6月	《随丁道护书启法寺碑》	1册	大阪				
1924年（大正13）7月	《明四大家画谱》	1册	大阪				
1926年（大正15）3月	《赵子昂正书三门记》（一版）	1册	大阪		□		
1926年（大正15）9月	《龚野遗山水真迹》	1帖	大阪				
1927年（昭和2）3月	**《画苑珠英南宗衣钵》第五集**	1册	大阪			□	
1927年（昭和2）4月	《苦瓜和尚神品》	1册	大阪			□	
1927年（昭和2）10月	《米芾草书》（非卖品）	1册	大阪				
1928年（昭和3）9月	《董盦藏书画谱》	4册	东京	□	□		齐藤悦藏跋
1928年（昭和3）11月	**《北宋以前南画展览会目录：附·画家小传》**	1册	大阪				
1928年（昭和3）11月	**《南画渊源》**	1册	大阪		□	□	
1929年（昭和4）2月	**《北画薪传》**	1册	大阪		□		
1929年（昭和4）5月	《柯敬仲墨竹谱》	1册	大阪				
1929年（昭和4）5月	《八大山人山水花鸟册》	1册	大阪				
1929年（昭和4）10月	《米南宫三帖真迹》	1册	大阪	□	□	□	犬养毅跋
1930年（昭和5）3月	《爽籁馆欣赏第一辑》	3册	大阪		□	□	
1930年（昭和5）4月	《褚河南临兰亭序》	1册	大阪		□	□	
1930年（昭和5）11月	《铁砚道人书画册》	1册	东京		□	□	犬养毅、山本二峰、菊池晋题、滑川达跋
1931年（昭和6）4月	《廉堂入蜀画谱》（非卖品）	1册	东京				钱砚、木堂老人毅题 菊池惺堂跋尾
1936年（昭和11）9月	《赵子昂正书三门记》（三版）	1册	大阪		□		
1937年（昭和12）3月	《国宝米芾草书》	1册	大阪				
1939年（昭和14）11月	《爽籁馆欣赏第二辑》（非卖品）	3册	大阪		□		十三松堂题字
1939年（昭和14）11月	《爽籁馆欣赏第二辑解说》（乾、坤）（非卖品）	2册	大阪				

注：1.本表格根据日本国立国会图书馆所藏图书完成，无法确认之出版信息记为“不明”。
2.有罗振玉、内藤湖南、长尾雨山的题署、跋尾、题字的情况在表格中以“□”标记。
3.“其他”一栏中记录其他近代相关人物的跋、题字。
4.本文提及的出版物用粗体标记出。

◎附表2 博文堂珂罗版轴装高仿复制品

年代	出版物标题	著作权与出版信息	近代相关人物的题字·题跋等
1913年（大正2）4月	宋拓开皇《兰亭叙》	油谷达	罗振玉跋
1913年（大正2）4月	《定武兰亭五字未损本：宋拓定武本》	油谷达	罗振玉跋
1914年（大正3）11月	宋米元章《乐兄帖》	油谷达	罗振玉题首、内藤湖南、罗振玉跋
1914年（大正3）11月	米元晖《云山真迹大卷》（宝米斋珍藏）	油谷达	罗振玉题首、罗振玉鉴藏印 罗振玉、内藤湖南跋尾
1916年（大正5）6月	王右丞《江山雪霁图》	博文堂合资会社（原田耕三）	长尾雨山题
1916年（大正5）6月	董北苑《群峰霁雪图》	博文堂合资会社（原田耕三）	长尾雨山题
1916年（大正5）11月	宋高宗马和之合作《毛诗唐风图》	博文堂合资会社（原田耕三）	题签不存、罗振玉鉴藏印
1916年（大正5）11月	赵令穰《春江烟雨图》	博文堂合资会社（原田耕三）	长尾雨山题
1916年（大正5）11月	米友仁《云山图》	博文堂合资会社（原田耕三）	长尾雨山题、内藤湖南、长尾雨山跋尾
1917年（大正6）12月	柯敬仲《山水卷》	博文堂合资会社（原田兴家）	长尾雨山题
1917年（大正6）12月	黄大痴《江山幽兴图》	博文堂合资会社（原田兴家）	长尾雨山题
1923年（大正12）3月	李公麟《潇湘卧游图》	博文堂合资会社支店（原田悟朗）	上虞罗振玉
1924年（大正13）5月	苏轼文忠《黄州寒食诗帖真迹》	博文堂合资会社（原田兴家）	
1929年（昭和4）11月	沈石田《齐鲁胜迹图》	原田悟朗	长尾雨山题、犬养毅、内藤湖南、 长尾雨山跋尾
1930年（昭和5）6月	唐韩幹画《照夜白》	原田悟朗	内藤湖南署
1930年（昭和5）11月	宣和御笔《雪江归棹图》	原田庄左卫门	铁砚原浩逸题
1932年（昭和7）7月	阎立本《历代帝王图卷》	原田悟朗	题签不存

注：博文堂为家族经营的出版公司成员有原田庄左卫门（父）、油谷达（次男）、原田耕三（三男）、原田兴家（四男）、原田悟朗（五男）等。

1. 《术语的生成："文人画"在近代日本的建构》一文以《近代日本における「文人画」概念の構築》为题发表于（日本）明治美术学会编辑《近代画说》25号（2016年12月），汇编入本书时，出于出版需要进行了大幅度地删节修改。
2. 博文堂：博文堂由原田庄左卫门创立于1867年，最初为武州忍城的书肆。后来，博文堂迁店东京，开始参与教科书的出版事业，进而涉足政治小说和宣传文明开化书籍的出版，事业逐步扩大。19世纪80年代，因出版内容涉足政治问题，博文堂的出版事业曾一度面临危机。东京的事业失败后，博文堂选择了以书画艺术品为主要内容的出版方向，在大阪开辟了出版的新天地。
3. 博文堂进口中国绘画的研究主要参考：佐佐木刚三.清朝秘宝的日本流传［J］.艺术新潮，1965（189）；鹤田武良.原田悟朗氏闻书大正·昭和初期的中国收藏成立［J］.中

国明清名画展：中国天津市立艺术博物馆秘藏，1992；西上实.油谷达与博文堂——关于其珂罗版美术出版［J］.美术FORUM21特集：中国与东亚——近代的收藏形成以及研究的背景，2012（20）.出版史方面的研究主要参考：稻冈胜.原田博文堂的事业失势与再兴：关于北原九十郎、油谷达、原田悟朗兄弟［J］.书籍·出版与社会变容，2016（3）.

4. “斧劈皴如铁斧劈木劈出斧痕也。李成范宽郭忠恕多画之，至小李将军则変小斧劈而为大斧劈也。”郑绩《梦幻居画学简明》，写于1886年。转引自俞剑华编.中国画论类编第二卷［M］.北京：中华书局，1984：88.

5. “皴法，董元麻皮皴，范宽雨点皴……李唐大斧劈皴，巨然短笔麻皮皴……”陈继儒《论皴法》，刊于《妮古录》明代、版本不详。“元季诸君子画惟两派，一为董源，一为李成。”王伯敏、任道彬编.画学集成卷二［M］.河北：河北美术出版社，2002：212. 而徐小虎指出这种“以皴法为基础的绘画风格，其实一直以来都未能同步的影响日本”。徐小虎著、刘智远译.南画的形成——中国文人画东传日本初期研究［M］.广西：广西师范大学出版社，2017：27.

6. 大村西崖.表庆馆的南宗画［J］，书画之研究，1917（创刊号）.

7. 《国华》：是以日本和中国古代美术为主要内容的美术杂志，创刊于1889年，发行至今。2002年，在巴黎创刊的美术杂志《Gazette des beaux-arts》（笔者译作《美术公报》）停刊后，《国华》成为世界历史最为悠久的美术杂志。故《国华》不仅是古代美术研究的重要资料，也是1889年以后日本近代美术史学史的宝贵参考。一直以来，《国华》杂志凭借其精美的图版和严格的论文审查机制，在美术史学界蜚声海内外。

8. “the dividing line of the arts of two schools chiefly lies in the difference of their modes of treating‘mountain wrinkles’.”Sei-ichi Taki.Three Essays on Oriental Painting［M］，B.Quaritch，1910.

9. 泷精一.南宗画与北宗画［J］.绘画清谈，1916（4-2）.

10. “沈石田为明代南宗画之泰斗。”泷精一.沈周笔风树图——插图略解［J］.国华，1911（9）.“支那南宗山水画楷模中最需关注之名品。”泷精一.恽南田笔花隝夕阳图卷解说［J］.国华，1912（9）

11. 《万木草堂藏画目卷》（南海博物馆收藏）：1917年康有为在美国的中国大使馆工作期间撰《万木草堂藏画目》（长兴书局，1918）之《序言》，收录于《万木草堂藏画目》。

12. 徐悲鸿《中国画改良之方法》，基于1918年5月14日于北京大学画法研究会的演讲内容，后整理发表于《绘学杂志》第一号（北京大学绘学杂志社、1920年6月）。1918年5月14日，徐悲鸿于北京大学画法研究会以《中国画改良之方法》为题进行了演讲，其演讲内容首发于《画法研究会纪事第十九》（《北京大学日刊》144期-146期，1918年5月23日-5月25日）。之后，该文更名为《中国画改良论》，发表于《绘学杂志》第一号（北京大学绘学杂志社，1920年6月）。

13. 陈独秀.美术革命.新青年［J］，1918，1.

14. 康有为、徐悲鸿、陈独秀三人都曾留学日本或赴日观光旅行，极有可能耳闻过芬诺洛萨的批判“文人画”的言论。他们的文章虽未使用“文人画”一词，但批判的内容与芬诺洛萨有相似之处。笔者考虑，他们没有使用“文人画”一词的理由是，在20世纪初，“文人画”一词在中国还未流行普及，此语尚未有明确定义。

15. 此处参考桑山玉洲《绘事鄙言》（有1799年木郇孔序的东京大学东洋文化研究所藏刊本，出版事项不详）第7页。另外可以看作《绘事鄙言》写本的《画苑鄙言》（旧南葵文库，现东京大学综合图书馆所藏）中也可以找到同样记载。

16. “The movement of this school of bunjinga over China in the sixteenth and seventeenth centuries，was like a flashing fire that left a waste of ashes in its wake.” Ernest Fenollosa，Epochs of Chinese and Japanese Art：An Outline History of East Asiatic Design［M］.VOLUMEII，New York：Frederick A.Stokes Company，London：William Heinemann，new edition，1913，P148.

17. 亨伯特·贾尔斯：外交官、汉学家。1880—1893年作为英国外交官来华，返回英国后于1897担任剑桥大学中文教授。除《中国绘画史入门》之外，他还于1901年出版了教材《中国文学史》（*A History of Chinese Literature*）。

18. “Painting by men of literary culture began with Wang Wei.” Herbert Allen Giles，An Introduction to The History of Chinese Pictorial Art［M］.Shanghai，China.Keloy & Walsh，ld.,1905,p54.

19. “From the time of the T'ang dynasty，the old style in land scape-painting ceased to prevail.There were in fact two schools,viz.，that of Li Ssu-hsun and that of Wang Wei.”Herbert Allen Giles，An Introduction to The History of Chinese Pictorial Art［M］.Shanghai，China.Keloy & Walsh，ld.,1905,p54.

20. 有关大村西崖的“文人画”论述，见大村西崖《文人士夫与职业画家的本末》，转引自《文人画的复兴》，巧艺社，1921年：第45-47页。

21. 泷精一.文人画概论［M］.东京：改造社，1922.2.

22. 同注释19，第18页。

23. 同注释19，第12—13页。

24. 拙论《1920年代の中华民国における「文人画」概念の受容と展开——批判对象から「国画」の理想へ20世纪20年代“文人画”概念在中华民国接受及发展——从批判对象到“国画”理想》（日本）明治美术学会编辑《近代画说》27号，2018年12月）。

中国当代“写生”观念的形成

史勐／文

今天，当我们谈论“写生”时，

似乎早已认定写生作为绘画基础是天经地义的，

是古今中外皆然的，然而事实并非如此。

要了解今天的写生观念是如何形成的，

需回溯晚清至民国的观念变革。

把握这一难题需要一把钥匙，而这把钥匙就是词汇。

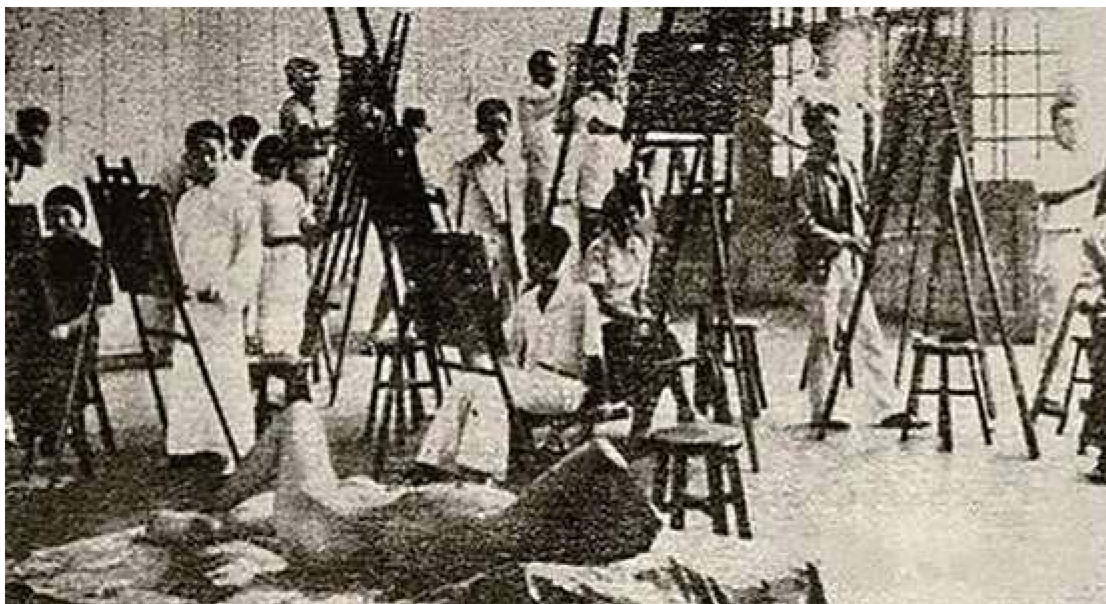
从语言学的角度来看，

新词汇的出现或旧词汇的意义转变必定对应着这一词汇背后观念的变化。

陈寅恪曾说过：“解释一字，即是作一部文化史。”

从“写生”一词出发，深入当时的观念层面，

近代绘画写生观念的建构历程展现在了我们面前。



◎图3-1 1925年，上海美术专门学校的人体素描课的写生场景



一、两种写生观

1920年，蔡元培在北京大学画法研究会对在场的同学寄言："此后对于习画，余有两种希望：即多作实物的写生及持之以恒二者是也。"之后的历史的确如蔡元培期望的那样，写生成为近代乃至当今最

为重要的美术观念之一。这种以实物为观察对象并直接对其加以描绘的作画方式，既可以作为创作的手段，又可以用于练习技法和搜集素材。来自西方绘画传统的素描写生，已经成为画家训练造型能力的必修课。今天的中国有上百万的学生正在为学习绘画而进行素描写生训练，各大美术院校招生时正是以这种方式来考核并录取其中的优秀者，足见其影响之深远。

但吊诡的是，回溯“写生”一词从古至今的用法，我们会发现今天所使用的“写生”一词的词义，直至20世纪后才出现，时间不过百年。传统“写生”一词的内涵无法和今天的“写生”对应。难道古人不讲究写生吗？今天的写生纯粹是西方的绘画概念吗？

在展开对中国近代写生观念形成的讨论之前，我们有必要先了解中西方两种不同的写生传统和写生观念。今人往往会有这样一种印象：中国绘画讲究写意，不注重写生；西方画讲究写实，所以注重写生。事实上，这是片面而错误的认识。就写生这一行为来说，东西方绘画中都有类似的写生行为，如中国的“外师造化”，西方的“模仿说”。但是我想特别指出的是：在两种有着不同终极价值追求的文明中，写生行为的价值定位是极为不同的。

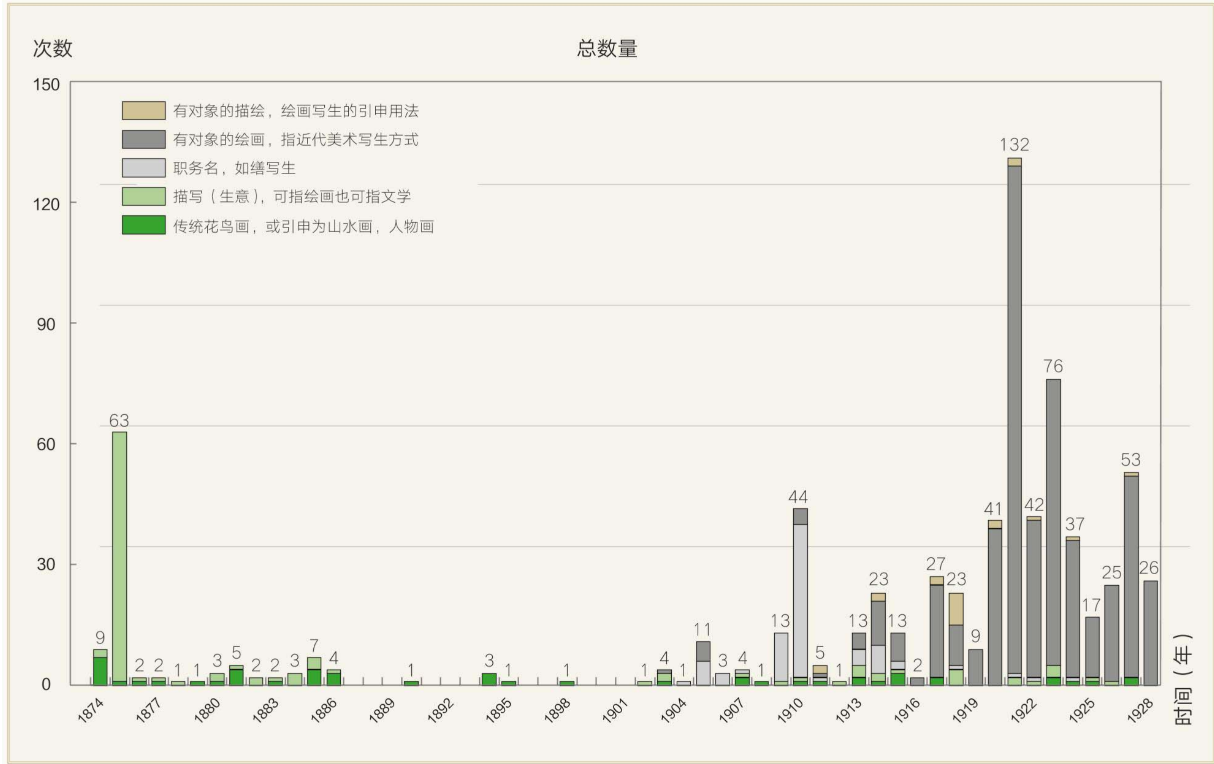
1.传统中国画的写生观

华夏文明以道德为终极关怀，在绘画方面则体现为对“传神”而非“写实”的追求，写生的行为成为实现这一价值的具体手段。

中国传统文献中的“写生”一词，大约于唐、五代时期兴起，到宋代开始大量被使用，主要运用在花鸟画领域中。我们发现，宋代理学兴起，绘画（尤其是花鸟画和山水画）被纳入理学观念系统中，是传统中国画写生观形成的重要原因之一[注]。但传统语境中的“写生”并不等同于今天我们所谓的写生行为。此时的“写生”只是表示在理学观念下对境界层面的价值追求，“写生”之“写”，当与移置、放置、倾诉、

抒发与仿效诸义有关；“写生”之“生”，则有生物、生生不息之机、物之生意、生动、物理、规矩等义。合起来看，所谓“写生”是指“传达生意”，其意义和“传神”接近。在苏东坡《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中有这样一句：“边鸾雀写生，赵昌花传神。”“写生”和“传神”就是作为对仗概念使用的。

表3-1 1874—1928年“写生”一词于报刊中的使用频率



◎注：本图表基于瀚堂近代报刊数据库制作，其中的数据为1874年至1928年“写生”一词在近代报刊中的使用频率。在数据库中，“写生”一词最早的材料可以上溯到1874年，选择1874到1928年作为一个整体来考察，因为这一时间段包括了晚清到民国初年的大变革时期，本文讨论的重点即是考察“写生”一词在近代转型过程中的语义变化，由此考察“写生”的观念变化以及西洋画写生影响中国的过程。从图表中我们可以得到以下几点认识：

1.“描写生意”和传统花鸟画的“写生”二词都为传统用法，在20世纪之前。“写生”一词只有传统用法，并且使用频率并不高。表示近代美术的西洋画“写生”在这期间并未出现；

2.表示职务名称的“缮写生”解作“缮写的生员”，它其实和传统的“写生”一词，以及近代美术的“写生”并无关系。它出现在1902年后并在1910年达到使用高峰，对应着晚清实行立宪制后对书吏称谓的改革；

3.表示对景画物的西洋画“写生”一词出现在20世纪之后。在1919年前，有一些小的起伏，而自1919年之后使用频率陡增，并于1921年形成一个高峰，大大超过之前“写生”一词的使用量。

今天“写生”一词所强调的对外界物象的观察认知，在宋代则更多体现在“格物”或“博物”的观念中。所谓“格物”是指认知事物并推究其原理。宋人尤为重视“格物”，因此宋代绘画成为画史上的一座写实高峰。其背后的原因正是宋代理学观念中形成了这样一种看世界的方式：认为宇宙是由“理”和“气”两个层次的结构组成——“气”被视为物质层面的质料或感情，是构建宇宙的基础；“理”是形式之有物质之无的形而上境界，世界是产生于“气”填充并实现“理”的过程。因此，“格物”的过程并不类似于西方为求知而求知的科学精神，而是一个由“物（气）寻理”的道德体认过程。同样，“格物”在绘画中的意义，也并不仅仅是通过观察研究来准确地描绘花鸟的外形，而是要传达草木鸟兽的“生生之理”。



2.西方绘画的写生传统

西方绘画的写生观，可以说是由以“求真”为主的西方审美范式所塑造出来的。要知道，与以道德为终极关怀的华夏文明不同，西方追求真实的大传统早已蕴含在古希腊以求知为终极关怀的文明视野中。早在古希腊时期，就形成了“模仿自然”的审美原则，然而西方审美范式的真正成熟要等到宗教改革之后。天主教倾向追求“入世”后，对上帝的信仰和理性并存，个人权利和工具理性成为社会行动正当性的最终标准。这也是文艺复兴时期，静物画和风景画两大画种能得到充分发展的重要原因。试想一下，自然界的风景事物突然和信仰、和上帝无关，它们只是理性研究的对象。这意味着人把静物和风景作为绘画对象时，必须强调静物和风景被人认知的性质，自然知识及其呈现的视觉形象同时出现了求真（客观性）的价值要求。也就是说，16世纪之后，写生在西方审美范式中代表了理性精神对万物的关注，是理性和信仰二元分裂的结果[注]。

总的来说，中国传统绘画的写生观来源于儒学“格物致知”的大传统，是宋明理学追求天理境界修身过程的步骤。而西洋绘画的写生观念来源于以“求知”为终极关怀的超越视野，是现代理性的科学精神对自然万物的普遍关注，这对理解中国近代写生观形成的内在逻辑至关重要。





◎图3-2 （明）沈周 《写生册》台北故宫博物院藏

此册分别描绘花果、家禽、猫、驴等日常所见之物，计十六开。前有篆书题写“观物之生”四字。此“观物之生”即是传统语境中的“写生”。其中沈周自题：“我于蠢动兼生植，弄笔还能窃

化机；明日小窗孤坐处，春风满面此心微。戏笔此册，随物赋形，聊自适闲居饱食之兴。若以画求我，我则在丹青之外矣。弘治甲寅。沈周题。”



◎图3-3 威廉·克拉斯·赫达 《有馅饼的早餐桌》54cm×82cm 1631年

威廉·克拉斯·赫达，17世纪荷兰著名的静物画家，以一系列表现餐桌为主题的静物画作闻名于世。在这幅作品中，食物和餐具都经过精心的摆设和细致的描绘，画面不但具有一种视觉真实，更具有一种庄严的气氛。

说到威廉·克拉斯·赫达，不得不说17世纪著名的“荷兰画派”和荷兰静物画。对于静物画在17世纪荷兰的兴盛，人们往往归因于当时荷兰商品经济的发展和新兴资产阶级的趣味和需求。事实上，更深层的原因是欧洲自宗教改革以来的观念变化，即上文所谈到的天主教在逐渐倾向于“入世”的过程中发生的理性和信仰的分裂，这为资本主义发展所需的个人权利和契约精神提供了观念保障。我们知道，尼德兰革命后，荷兰作为欧洲历史上第一个资产阶级共和国，同时也成为新教——加尔文教的天堂，被欧洲天主教所排斥的新教在荷兰受到庇护。在这种观念氛围下，绘画的主题不再仅仅是宗教故事，世俗的场景和静物开始进入画家的视野中，画家通过写生的方式来真实地描绘对象。这些绘画受到新兴资产阶级（同时他们大多是新教徒）的欢迎

二、传统士大夫眼中的西洋画写生

毋庸置疑，当今国内的写生观受到西方绘画中写生方法的影响。那么在近代转型之前，中国人是否见过西方人写生呢？答案是肯定的。

1875年，晚清官员张德彝在他的《欧美环游记》中记载了一次他亲历的西方写生：

正午，志拉约看画像。系与画师对坐，相距五六尺，以木架支起画纸。但见先以石粉勾描，继以铅笔勒之，再涂颜色，登时眉目如生，与真逼肖，洵写生之妙手也。

曾先后任驻英公使和驻法公使的郭嵩焘，也在《伦敦与巴黎日记》（1878年）中记载了两则关于写生的事件：

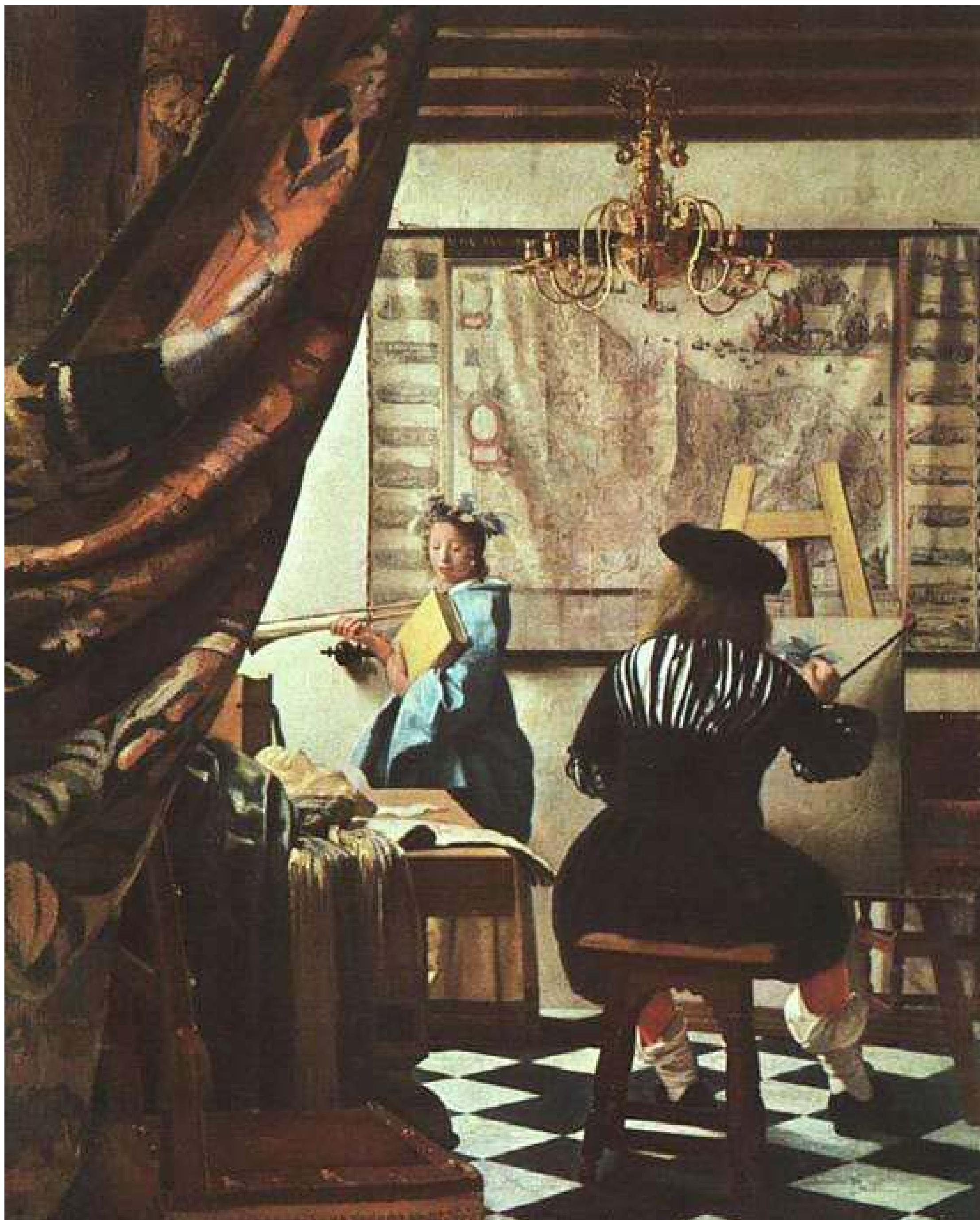
赴古里门、西法里尔两画师处。古里门为予作小照，中国画家所不及也。

阿什百里送烧猪一只，因邀请李丹崖、罗稷臣及同事诸人宴叙。鼓得门为梁姬及英儿作小照，以西洋画非中土所及，数万里来此，欲藉以流示后人，不惮烦费为之。

张德彝在文中详细描述了西人画师作写生的现场和过程，他们都对画师的精湛技巧发出由衷的感叹，称赞其为“写生妙手”“中国画家所不及也”。对于初出国门的士大夫来说，西方绘画的逼真效果的确震撼了他们。

这并不是中国人第一次与西方艺术接触，早在在明代晚期，就已经有国人见到了西方的绘画作品。但是一直以来，西方绘画仅仅是在“写实”的技艺层面博得传统士大夫的称赞，并未在价值观上获得真正的认同。清人邹一桂就在《小山画谱》中说：“西洋善勾股法，故其绘画与阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之，画宫墙于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦其醒法；但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”事实上，这是传统士大夫用自己的文化价值观念来解读西洋画，也决定了这种理解是一种一厢情愿的误读。看看他们描述西洋画

的语句便可了解，如张德彝所谓的“画像”，郭嵩焘所谓的“作小照”，都是用传统写真画的词汇对西方绘画写生行为的“格义”。1874年《申报》刊载的一则《画牛笑谈》，更是径自将美国画师的写生行为称为“摹仿”。这种以中国传统观念解读西洋画写生的行为本质，在20世纪之前都没有什么变化。



◎图3-4 维米尔《画室里的画家》120cm×100cm维也纳美术史博物馆藏

三、学习的开始：现代美术写生观念的出现

对西洋画写生的认识开始真正发生转变，是甲午战争之后的事情。这一历史事件引发了近代中国历史上许多重大的观念变革。中国的战败不仅仅是一次军事失利，在信奉儒家价值的士大夫眼中，它宣告了以儒学经世思想来抵抗西方列强的失败，传统的儒家价值再也不能支撑当时士大夫的救国理想，因而在公共领域，学习西方的现代观念成为主流，儒学退居到维系家族传承的私领域层面，中国学习西方的现代转型之门就此开启。金观涛先生将这一历史时期的观念形态称为“中西二分二元论”。正是在这一背景下，西方的美术观念也成为公共文化领域的追求，对西方写生的认识也自此展开。

1.新名词的涌现

前文中，我们看到不少如张德彝、郭嵩焘、邹一桂等试图以传统绘画术语来理解西方写生的尝试。显然，这些词汇并不能准确表达它的原义。西洋画的写生包含了从“观察对象”到“描绘对象”的过程，故注重“手”与“眼”的训练。西方人自己对此格外清楚，他们向中国翻译西方绘画写生行为时，便使用了含有上述两方面内容的新语句来表达西洋画写生。傅兰雅（John Fryer）译《西画初学六卷》，首列总论、次视法、次临画、次看物绘画、次布置方向光暗总理、次渲染各色作书之意。其中的“看物绘画”即是指写生；1898年《万国公报》刊登的《富国新策》中[注]，就曾以“穷目力以范山模水”来表达西洋画写生行为。

甲午战争之后，国人也开始以包含上述两方面内容的新词汇来表达西洋画写生。高剑父在《时事画报》第四期《论画》一文中这样说：

研究美术之道，其法不一，西人尚油画、次铅笔画、次铁笔画，而三种之目的，贵在像生。像生者，俾下思之人，见之一目了然，不

至有类似影响之弊。然像生一派，其法要不过见物抄形，先其物体之轮廓，次定其物体之光阴，随加以形影，则所绘之画，无不毫肖毕矣。

高剑父所谓的“像生”，意义接近今天的“写实”。而像生派（写实派）的方法——见物抄形——从文中描述的内容来看，其过程即如今天的素描写生。类似地，姚宝铭在《中德画学之异同》（1912年发表于《东方杂志》）一文中则用“按天然物写真”和“对物写真”来表述写生行为。

除此之外，区别于传统语境中的“写生”也在20世纪之交开始出现。1904年，《教育世界》第75期刊载的《图画教授法》一文，对写生作了具体的介绍：

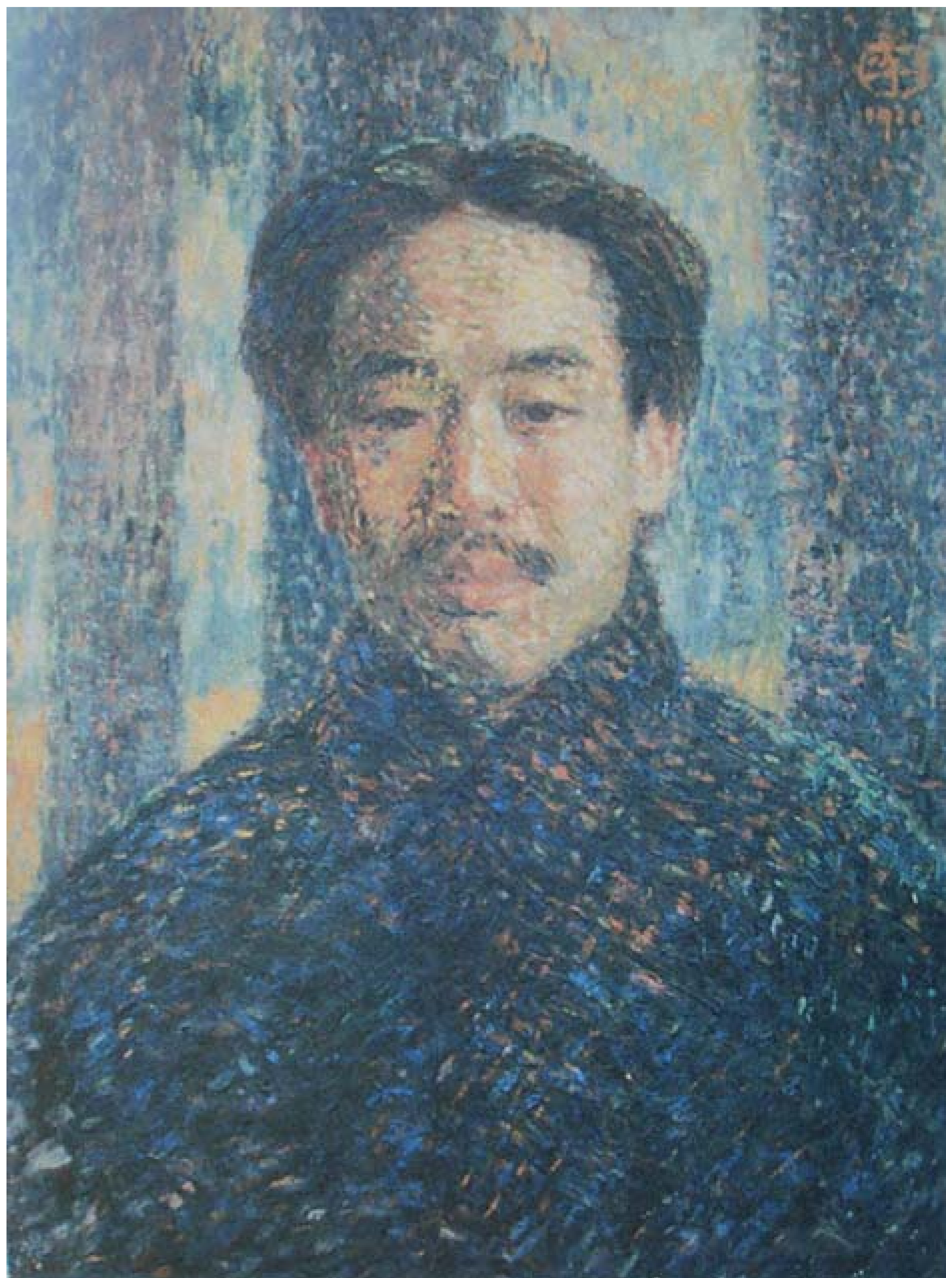
写生。谓观察实物之际。如其形体而画出之。期有以握其明确之观念也。物之应其形相者。凭一己之想像。以为造作。则失之已远。是故写生为图画之根源。图画之功效。以写生之多寡为轻重。非勤加练习不可。

从内容上看，这里的“图画教授法”应是来源于日本。日本早在20世纪之前就重视西方绘画写生方法，表示西洋画写生的“写生”一词频繁出现在各种图画教授法和问题集中[注]。

这一用法通过近代到东洋求学的知识青年带回中国，李叔同就是其中的代表。1905年，李叔同曾以“息霜”为笔名在《醒狮》杂志发表了《图画修得法》和《水彩画法说略》。《图画修得法》中写道：“又若为户外写生，旅行郊野，吸新鲜之空气，览山水之佳境，运动肢体，疏沦精气，手挥目送，神为之怡，此又图画之效力关系于体育者也。”《水彩画法说略》第二章《水彩画之临本》中又道：“欧美新教授法，初学绘画，即由写生入手，不用临本。然吾国人智识幼稚，以不谙画法者，强其写生，如坠五里雾中，有无从着手之势。况水彩着

色，最为复杂。倘不先用临本，知其颜料配合之大概，即从事写生，亦有朱墨颠倒之虞。故初学水彩画。常先用临本。迨稍谙门径。然后从事写生。较为便利。”两篇文章中都使用“写生”一词表达西洋画写生的含义。这是我们今天在近代报刊中所能见到的最早使用“写生”这一新词的例句之一。

但此时“写生”一词并未完全取代其他词汇，我们从开篇的统计图表中可以发现，这一时期“写生”的使用频率并不高，它只是众多表达西洋画写生用词中的一个，同类其他词汇还有：“看物绘画”“穷目力以模山范水”“见物抄形”“按天然物写真”“对物写真”“写生”等，出现了“多词一义”的现象。金观涛先生曾指出这一现象在“中西二分二元论”时期的意义：“一旦用多个不同词汇去表达同一西方近现代观念，在语言学上必定表现为大量新名称的涌现（其中有不少是来自日本的新词）。‘新名词’这个关键词也是最早出现在世纪之交，这正是学习阶段展开的证明。”(注)



◎图3-5 李叔同《自画像》60.6cm×45.5cm日本东京艺术大学藏
李叔同，于1905年至1911年留学日本。1906年考入东京美术学校西洋画科，在这里接受了西洋画的训练，当时担任东京美术学校西洋画科主任教授的，正是日本近代美术史上著名的外光画派画家黑田清辉。从李叔同在东京美术学校毕业的《自画像》中可以看到，他不但学习了西洋画的写生方法，更受到来自外光派画风的影响

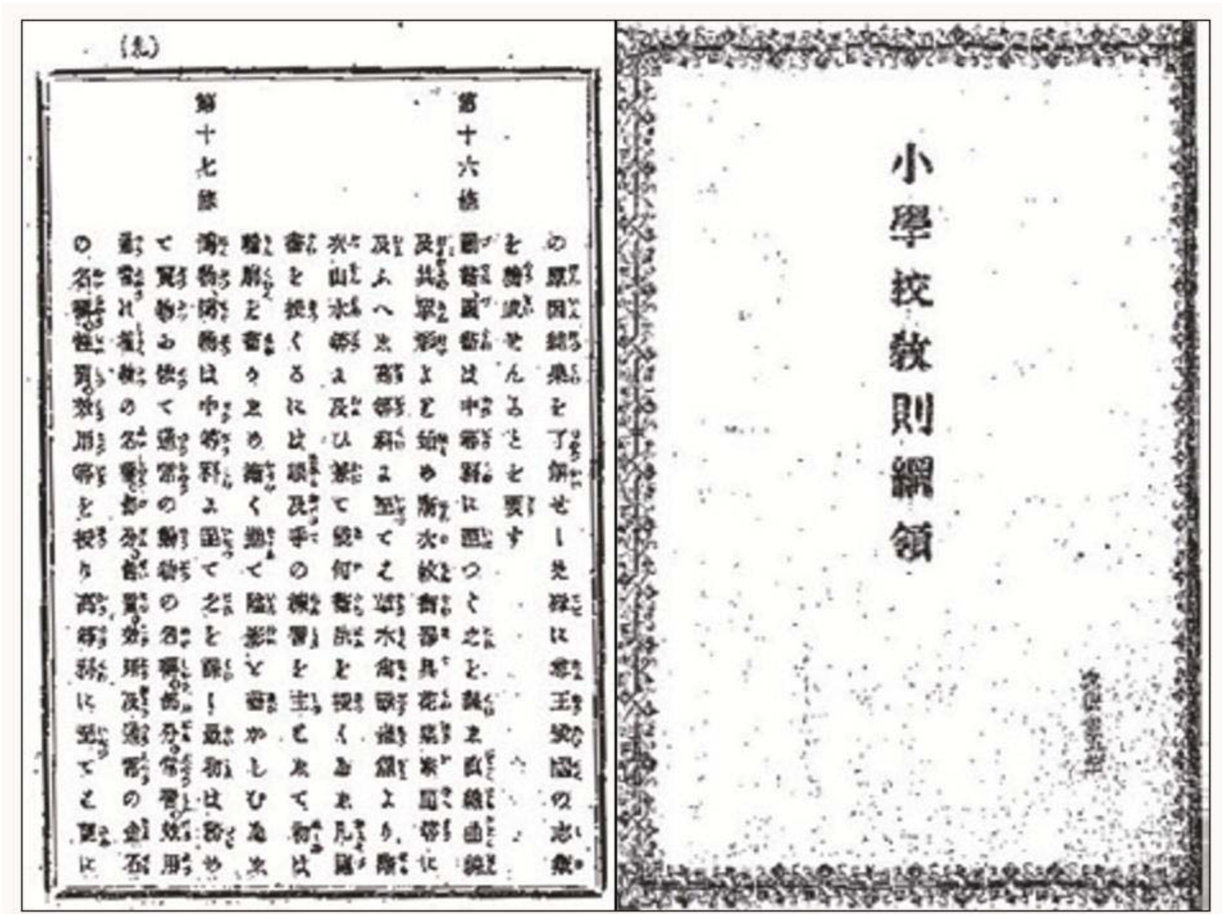
2.西洋画写生在公共领域的普及

从词汇的变化我们可以看出，在20世纪之交，西洋画写生逐步被中国人认识。作为西方新事物的写生，通过晚清以来的新式教育得以

普及。在立宪改革之后，出现一系列的新式学堂制度和章程。其中“壬寅学制”与“癸卯学制”分别为最早制订和最早在全国范围颁布实行的新式学制。这两个学制的图画教授中都有写生的内容，都以日本《学制》为蓝本[注]。其中“癸卯学制”参考了1881年日本的《小学校教则大纲》——“癸卯学制”图画教授中重视“练习手眼”，与《小学校教则纲领》中以“手与眼的练习为主”的教育主张是一致的，这正是西方写生方法的教学要求。这些教学理念认为，在新学堂中教授写生课程，不但可作为“应实用之技能”，同时可以通过写生陶养性情，塑造新人格。如《高等小学堂章程》规定，图画课程为必修课，“其要义在使知观察实物形体及临本，由教员指授画之练成，可应实用之技能，并令其心思，习于精细，助其愉悦”；《奏定女子小学堂章程》中规定整个女子小学堂图画课程“其要旨在使观察通常形体，能确实画出，兼养成其尚美之心性”；女子高等小学堂图画课程中规定，“授图画者务就他教科中所授之物体及生徒日常目击之物体而画之，兼养成其好清洁尚密致之品性”……这正是“立宪”在公共教育层面对培养新国民提出的新要求。

在清政府颁布的新学制下，一批近代新式学堂相继建立，西洋画美术写生作为新式教育首先在这些学堂中展开。如两江师范学堂（原为三江师范学堂）自1907年开设图画手工预科即开始有写生教学，并且聘请了日本教员来教授图画课程。曾就读于此的现代美术教育家姜丹书记述了当时的“自在画”课程：“自在画分为素描、水彩画、油画、图案画。素描又分别有铅笔、木炭写生、擦笔石膏像写生和铅笔速写；水彩画包括临画（临摹）、铅笔淡彩、静物写生和野外练习（户外写生）等内容。”[注]据他回忆，学堂在学校的主体建筑口字房内专辟一间模型及器械室，用以摆放各种石膏模型，如阿波罗、维纳斯、拉奥孔（腊孔）、猎神、荷马等经典雕塑头像、胸像，及立马、卧牛等，又有各种动物标本和立体几何模型等，各种教具完备。这保证了写生教学的实施。从教学成果来看，两江师范学堂的写生教学收到了

良好的效果[注]。此后，写生教学成了美术或图画教学中必不可少的内容。20世纪以来，西洋画的写生教学在一些新式学校中普及。正是这些学校，培养了一批批具有现代美术观念和写生技巧的画家。


小學校教則綱領

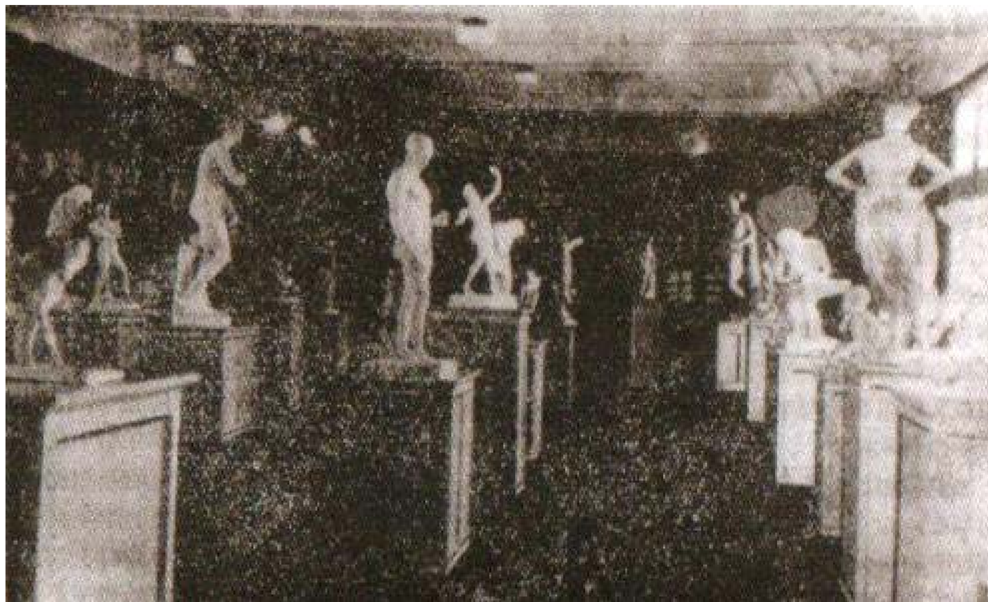
第十六條

第十七條

◎图3-6 黑羽弥吉编《小学校教则纲领》出自日本国立国会图书馆



◎图3-7 两江师范学堂



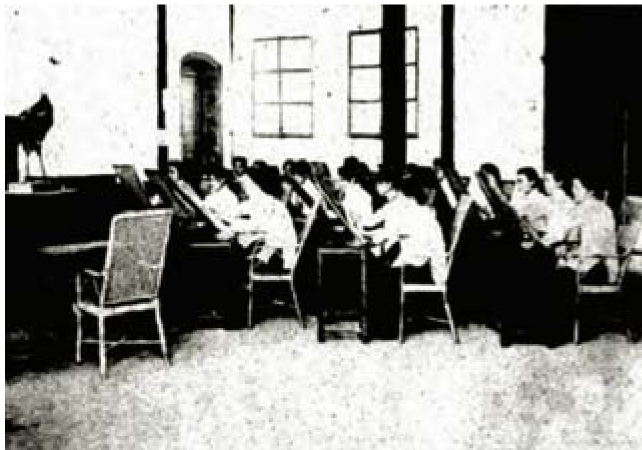
◎图3-8 苏州美术专科学校石膏像陈列室之一



◎图3-9 1913年，李叔同在浙江两级师范学校教授人体写生



◎图3-10 上海女子艺术师范学校写生课



◎图3-11 武进县立女师范学校室内写生



◎图3-12 葆灵女学校小学课实物写生



◎图3-13 上海美术专科学校石膏像写生课

不论在新学制中，还是在新式美术教学实践中，西洋画的教学都开始普及写生方法。同时我们也应注意到，这一时期对西洋画写生教学的普及并不涉及传统绘画领域。这正是20世纪初，在公共领域学习西方新价值和在私领域延续传统价值观念的二元分离。西洋画写生方式仅仅作为学习西方的新事物进入知识分子的视野中。

四、创造性重构：现代美术写生观念的形成

随着新文化运动拉开帷幕，一代青年登上历史舞台。他们在20世纪初的现代新式教育中学习成长，接受了新的知识，养成了新的观念。我们看到，西方各种新观念也在这一时期被创造性重构。许多词汇的用法也在这一时期发生改变。其中“写生”一词的使用出现两大变化：其一是“写生”成为绘画的关键词被确定并普及——我们从开篇的图表中看到，该词在1915年之后使用次数逐渐增多，并在1921年达到高峰。而传统中国的“写生”观念则很少被使用；其二是西洋画式的“写生”成为中西绘画的共同基础，不论是油画还是中国画，都要通过写生的训练来达到对艺术境界的追求，一个属于写生的时代开始了。

1.五四青年的写生观：追求“美”的写生

“五四运动”赋予了“艺术”对自然、理想、生命、自由、纯美、人生的关注。此时的绘画格外重视野外写生与人体写生(注)。

20世纪初，户外写生兴起。从报刊连篇累牍的“旅行写生”报道中，可以看出当时人们对野外写生的关注。野外写生与教室里的静物写生很不一样，它并不追求如相片般真实地再现对象，而是重视在自然美景中抒发个人的性情，从而追求艺术的美。丁衍庸对上海美术专科学校（简称“上海美专”）的旅行写生有这样的记述：“他们到了湖边，个个都画牌坊、大佛，不是湖心亭，就是三潭印月，他们把描写风景的意义完全弄错了。都以为写生旅行是描写古迹名胜来做纪念品的，不是研究艺术的。我……下了一个很严厉的命令，不许他们再去选择那种纪念式的题材，教他们去寻找水边的情趣和自然美妙的景色。从那次起，他们的思想和作风，被改变了不少。”正是如此，自然写生被认为有培养人生观的作用，在对自然美景的追求的同时陶冶情操。

除了户外写生，在教室内也出现了人体写生的科目。人体写生在近代美术史上曾引发过不小的争议，尤其是20世纪20年代的上海美专人体写生风波，闹得孙传芳几欲关闭美专，缉捕校长刘海粟。可见，

人体模特无疑触犯到了这些从传统走来的旧绅士的道德底线。但在五四青年看来，人体，尤其是女人体是具有崇高的艺术感的。我们可以从1924年《艺术评论》中的一则长评来了解他们对女人体写生的看法：

写生必须有准确的对象，对象的完备，莫过于人体；人体的美，莫过于女子。在艺术上所谓女子的体美，不是讲面目如何娇娆，身段如何妖冶。是在对照她全身的轮廓（曲线）、均衡、色调，质言之：就是内在生命如何充实的对象。画家必须得有此种对象，方能运用其深刻的观照，灵敏的手腕，加以画家自身极剽悍热烈的情感颤动数，透切的融和的充量表现，然后才有有生命的艺术。它的能事，便在攫拿住全部的生命，而在寻丈画幅之间，便足以代表全人类生命的总和之一个体，引起人类强盛高超的意趣，日趋于共同、妥协，兴发浓厚的情绪，由美的途径，达到真与善的完成之域。但它的初步着手的地方，便是注重练习描写人体模型，照西文名称，这便叫model模特儿了。㊟



◎图3-14 上海美专的学生在进行户外写生



◎图3-15 摄影《油画实习》。出自《上海美术专科学校二十五周年纪念一览》

可见所谓的人体写生，即是写生命。女人体写生的追求，用评论中的话说，就是要“由美的途径，达到真与善的完成之域”。

不论是在野外写生中抒发艺术之美，还是在人体写生中描写生命之美。都是五四新青年的一种写生观，这种写生观代表了接受自由主义观念的人们对艺术之“美”的追求。

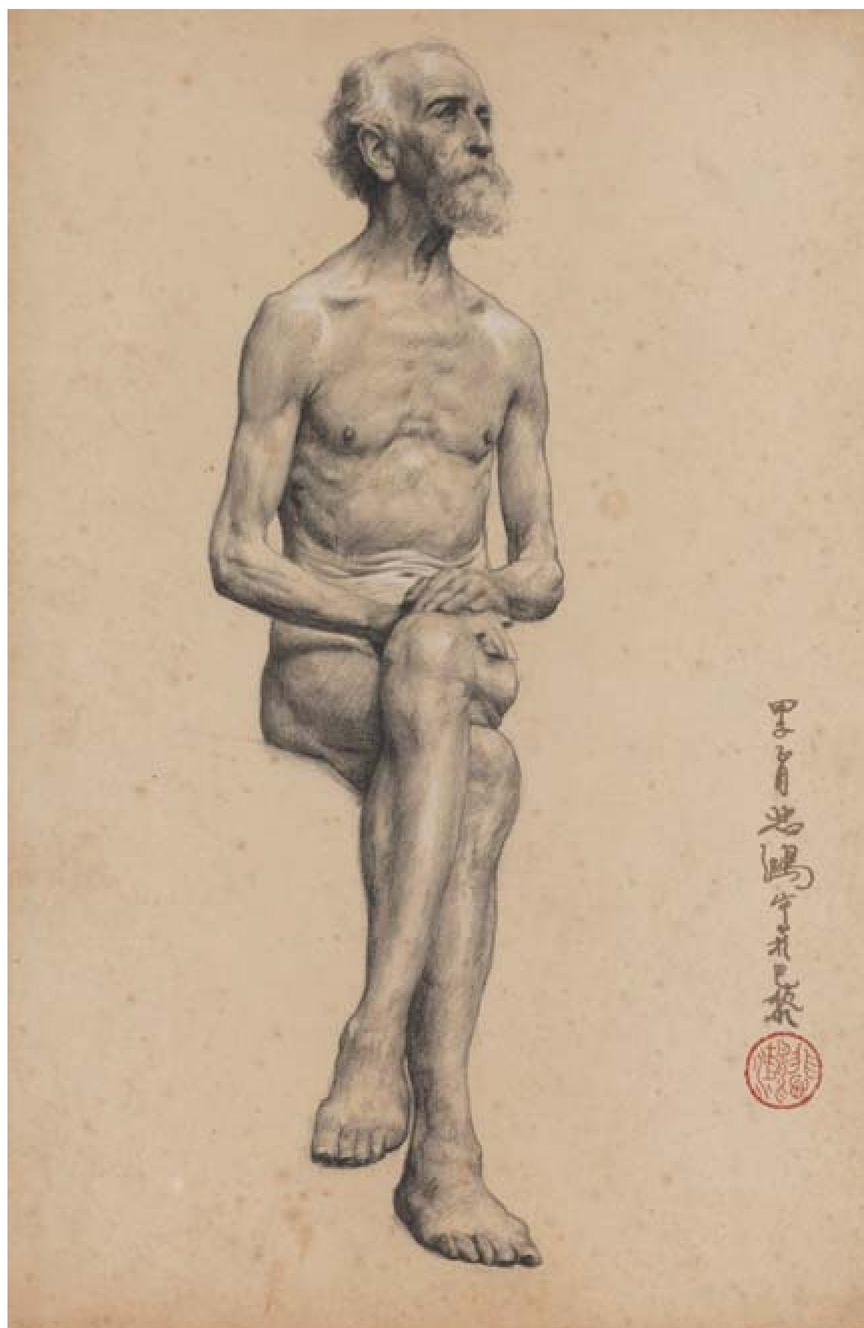
2.五四青年的写生观：“写生”与“写实”

除了追求“美”的写生，“五四运动”后还出现了另外一种写生观。当时关于“写生”出现了这样的说法：“吾国文艺犹在古典主义、理想主义时代。今后常趋向写实主义。文章以纪事为重，绘画以写生为重，庶足挽今日浮华颓败之恶风。”

这段文字出自陈独秀在1915年《新青年》杂志第1卷第4号回答张永言的《通信》。这一期同时刊载了陈独秀的《现代欧洲文艺史谭》，他在文中将欧洲文艺分为古典主义、理想主义、写实主义、自然主义四个时期，认为写实主义时期由理想主义时期发展而来，是19世纪末科学兴盛的结果，它导致“宇宙人生之真相，日益暴露。所谓赤裸时代，所谓揭开假面时代。宣传欧土自古相传之旧道德、旧思想、

旧制度，一切破坏文学术，亦顺此潮流。由理想主义，再变而为写实主义（Realism），更进而为自然主义（Natunalism）”。从中可见，“写实”在这一代新青年心目中不仅仅是技艺层面的问题，而是带有某种进化论色彩，认为“写实主义”是解决我国文艺现状的钥匙，而在绘画上倡导写实。

显然，陈独秀在《美术革命》（1918年）一文中呼吁以“写实主义”来改良中国画的主张正是这一思路的展开。当然，这并非陈独秀的个人之见，而是一代五四青年的共同诉求。1918年，年仅23岁的徐悲鸿在北京大学画法研究会演讲《中国画改良之目的》。他认为：“中国画改良论的，曰‘惟妙惟肖’。‘妙’属于美，‘肖’属于艺。故作物必须凭实写，乃能惟肖。待心手相应之时，或无需凭实写，而下笔未尝违背真实景象。易以浑和生动逸雅之神致。而构成造化偶然一现之新景象，乃至惟妙。”上海美专老师周勤豪，更是直接在《写生与中国绘画》一文中提出，想重振中国画，也只有从“写生、写实、写自然”中下功夫(注)。



◎图3-16 徐悲鸿《男人体》纸本素描49cm×32cm徐悲鸿纪念馆藏

之所以这样强调用写实的写生来拯救传统中国画，因为在他们看来，传统中国画专重写意，不尚肖物，没有写实精神，并且只是用“临”“摹”“仿”“抚”复写古画，毫无创作，不能发挥个人的天才，以至于中国画落后于日本，最后成为革命的对象。绘画追求的是画家个性，是艺术之美。如陈独秀认为，“绘画虽然是纯艺术的作品，总也要

创作的天才和描写的技能，能表现一种艺术的美，才算是好”。徐悲鸿在“美”与“艺”的辨析中，认为“妙”属于“美”的境界层面，“肖”属于“艺”的技术层面，境界之美无法独立于“唯肖”的技艺。而这一技术（肖）的获得需通过写生的方式，深入探究对象的“形”“色”“态”“境”。但是从“艺仅足供人参考，而美方足以令人耽玩焉”一语中，徐悲鸿显然对绘画给予了“美”的期望。写实之技艺是绘画通向至妙之境的路径，而非目的。若缺乏对“美”的追求，绘画沦为“绝对为一写真，而一无画处之趣存乎”。

因此，不论是陈独秀、徐悲鸿还是周勤豪，他们的写生观都具有共同的特征，我们可以从两方面来看：一方面，他们视写生为实现个人天才的方式，这种思路下的写生观强调个性表达，而非机械地照抄对象；另一方面，他们都主张采用写实的写生来改良中国画。写生的绘画方式不再仅仅是西洋画的专利，而成为中西方绘画的共同基础。“写生”一词也不再仅仅是科普西方绘画知识的中性词，而具有需要积极倡导的正面语义。

3.写生观念的重构

通过梳理陈独秀、徐悲鸿、周勤豪的写生观念，我们能从中发现一个共同点：他们都认为能表现个性及艺术的写生才是好的作品，写生不但是把握自然世界的方法，而且是使绘画获得艺术精神的手段。这种对什么样的绘画才算好（合理）的判据和思维模式具有一种与理学相类似的推演模式。

自宋明理学兴起后，儒家伦理就被纳入“理”的论述中。“理”是社会行动的正当性根据，无论是作为条理的“理”，还是作为天理或实理的“理”，它们都是建立在常识合理和人之常情之上的，这种不同于西方的理性精神被称为“常识理性”。甲午战争之后，传统的常识理性精神发生改变。在公共领域，传统的“天理”退出对新观念新制度的论证（此时“天理”仍旧是家庭私领域的道德基础），取而代之的是公共之

理，即“公理”一词在20世纪初突显。“五四运动”之后，现代科学知识开始成为新的常识，不论是私领域的家庭伦常还是公领域的普遍观念，建立在科学之上的“真理”成为普遍之理。从这种现代常识中可以得到一种什么样的最普遍之“理”呢？显而易见。19世纪西方形成了进化的世界观，这种科学唯物论哲学，是由赫胥黎、丁达尔及埃米尔等人提出的。当时的人们都相信万物由一元的“物质”构成，在绘画上就是追求建立在物质世界观之上的艺术精神，就像陈独秀、徐悲鸿在20世纪20年代所认为的：绘画作为艺术，其目的是追求艺术美的境界。他们都将表现美与写实主义建立了联系，并通过写生的方式，将它们搭建起来。

我们看到，这一模式正如一个从常识外推的类理学模式，而“写生”如同“格物”在宋明理学中的位置。传统的格物是儒生认识天理世界的第一步，通过格物进而冥想天理的境界，进而致知，理解天理的“生生”之德。传统绘画的写生同样描绘了对天理的体悟过程。“五四运动”后，我国中西绘画教育都采用了写生方法，是要通过科学的观察，真实准确地画出作为对象的物质世界，这种写实的描绘并不是如同镜子一般对自然世界做出反射，相反，它需要通过个人的性情来体味、呈现其中的美，进而通过写生发挥个性天才，这样才能达到艺术的美的境界。至此现代美术写生观念形成了。这种现代美术写生观念成为今天我们对绘画写生理解的基础。

表3-2 近代“写生”观的类理学推演模式

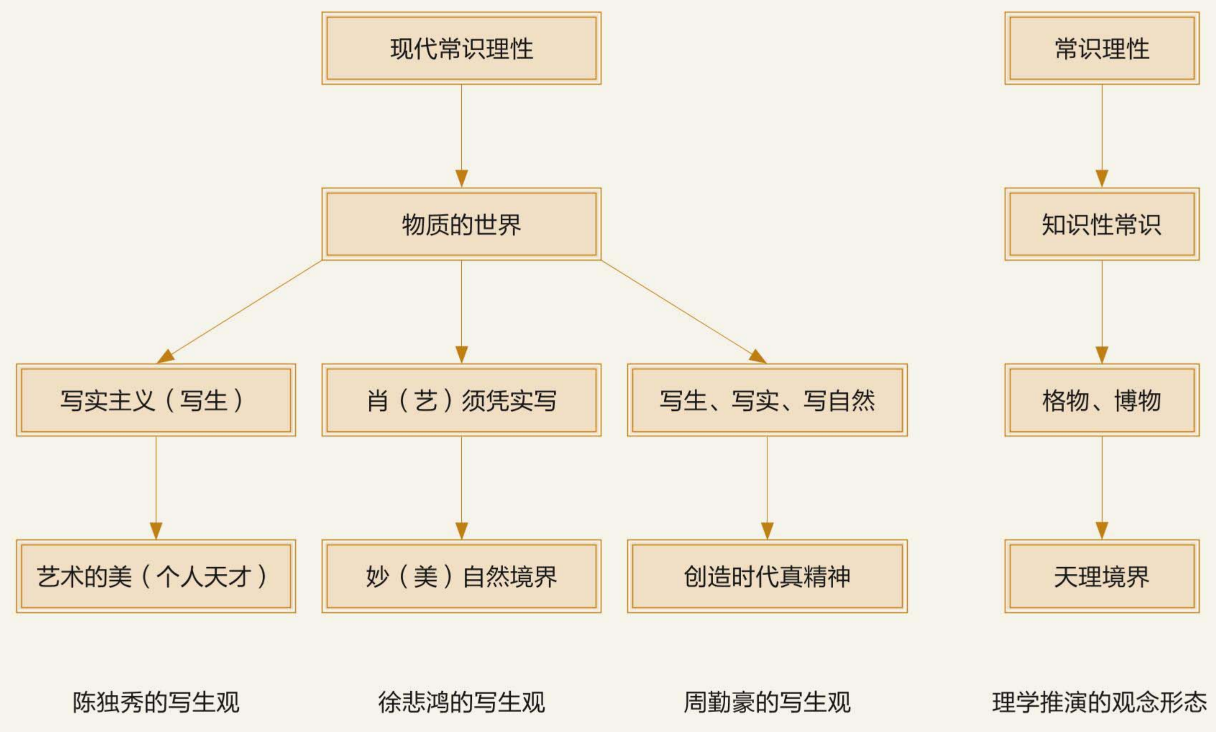


表3-3 中国古今写生观的转变

阶段及时间	“格义”阶段 （1895年之前）	学习阶段 （1895—1919年）	重构阶段 （1919年之后）
观念形态	传统儒学价值 一元论	中西二分二元论	新一元论
写生观	以传统写生观对西洋画写生行为的“格义”	学习并认识西洋画写生行为，此时西洋画写生只是公共领域的新事物，并不涉及传统中国画的讨论	对西方写生观念的创造性重构，成为中西绘画共同的基础。写生被赋予了“格致”在传统绘画中的地位
词汇	“作小照” “画像” “摹仿”	“看物绘画” “穷目力以模山范水” “见物抄形” “按天然物写真” “对物写真” “写生”	“写生”

通过上文的论述，我们由“写生”这一关键词进入历史语境，可以发现今天写生观念的形成在近代经历了三个阶段：第一阶段是以中国

传统绘画观念理解西洋画写生阶段，以“摹仿”来定义西洋画写生行为；第二阶段是在公共领域学习西洋画写生阶段，出现一义多词的语言现象。这些词汇同时包含“观察”和“绘画”两方面内容，贴近西方写生的原义；第三阶段是创造性重构阶段，形成了今天我们对写生的认识。“写生”一词在1919年之后使用频率的暴涨，表明“写生”压倒其他词汇成为表述当代写生观的确定词汇。同时它在古代的原义——“表达生生之理”则逐渐被遗忘在历史的长河中。



参考文献：

1.金观涛，刘青峰.观念史研究［M］.北京：法律出版社，2009.

2.李伟铭.传统与变革：中国近代美术史事考论［M］.北京：商务印书馆，2015.

3.姜丹书.姜丹书艺术教育杂著［M］.杭州：浙江教育出版社，1991.

4.马海平.图说上海美专［M］.南京：南京大学出版社，2012.

5.徐悲鸿.徐悲鸿文集［M］.上海：上海画报出版社，2005.

6.彭卿.中国现代“美术”观念的形成及其演变——1895—1924年的“美术”观念［D］.杭州：中国美术学院出版社，2016.

7.陈永怡.象外——中国画的写生观及其表现方式 中国画学论坛第一回文集［C］.杭州：中国美术学院出版社，2014.

8.国立国会图书馆［DB/OL］.http://www.ndl.go.jp/.

9.瀚堂近代报刊数据库［DB/OL］.http://www.neohytung.com/.

---

1. 计锋.山水画“写生”的由来：象外——中国画的写生观及其表现方式［C］.杭州：中国美术学院出版社，2014：19—31.

2. 金观涛.中国画起源及其演变的思想史探索：中国思想与绘画教学与研究集（一）［C］.杭州：中国美术学院出版社，012：8—21.

3. 《富国新策》又有光绪二十五年（1899年）图书集成局铅印本，又称《富国真理》。此处材料引述自林晓照的论文《晚清“美术”概念的早期输入》中的引用。

4. 检索日本《国立国会图书馆》，即可发现在20世纪前日本的各种图画教授法和问题集中已经开始使用“写生”一词，试举几例：（1）1889年，向井蔵次郎著《愛媛県小学教员学力检定试验问题集》：“自在画内容为十二面等边五角体、八面等边三角体；实物写生。”（2）1893年，梅村久磨作《图画教授法》第十一章专门讲“写生画”；（3）1894年，菊池治作编《小学校教员幼稚园保姆检定试验问题集》“自在画”内容包括：“写生：胡瓜，百合根各一个。”（4）1895年，富沢直礼著《小学教授法。後》其中“图画教授法”包括“写生画及想像画的教授方法”。中国借用日本“写生”一词最早见于1897年，康有为在《日本书目志》记载的包含有“写生”这个词的学校教材：泷泽清画的《写生画谱鱼类之部》《写生画谱草花之部》《写生画谱木花之部》，嵩岳堂山著《写生四十八鹰画帖》，井汲陆二郎编《寻常小学写生画标本寻常小学习画帖附属》。但从当时“写生”一词的使用情况来看，康有为并没有对写生一词有深刻的论述，只是在书名中沿用了日本的词汇罢了。

5. 金观涛、刘青峰.观念史研究［M］.北京：法律出版社，2009：14.

6. 1871年7月日本政府增设文部省，作为全国最高教育行政机构。1872年9月，文部省仿照法国学校制度制定颁布《学制》。张百熙1902年制订的《学堂章程》就是仿照这个《学制》，1904年《奏定学堂章程》也未脱其窠。

7. 姜丹书.姜丹书艺术教育杂著［M］.杭州：浙江教育出版社，1991：189.

8. 1910年7月8日的申报中《劝业会场之见闻录》中有这样的报道："美术教育两馆均列有油画多幅，其佳处久已有目共赏，惟类皆临本，绝少想像写生画。近见教育馆中师范部续列油画两幅，一为木兰辞家图，下署丹阳吕濬创稿；一为金陵北极阁写生，下署古歙汪孔祁写生，均有说明书。画法娴熟，运笔如秋云多幻，脱尽滞气。尤以吕君所绘木兰图，父母姊弟各具一种神色，令见者倏起种种之感情，为全会场油画之冠。二君皆两江师范图画手工专科毕业生。"

9. 彭卿.中国现代"美术"观念的形成及其演变——1895-1924年的"美术"观念［D］.杭州：中国美术学院出版社，2016.

10. 绚（笔名）.几个关于人体写生的事件［J］.艺术评论，1924.

11. 周勤豪.写生与中国绘画［N］.民国日报：艺术评论，1924（60）.

贰问 中国画如何改革与传承?

黄宾虹：最后一位文人山水宗师

刘蘅／文

黄宾虹的作品早已是近代美术史研究的热门话题，

但能真正读懂黄宾虹山水画精神的人少之又少。

他晚年推崇道光、咸丰年间并不为人所熟知的士大夫书画家，

究其根本，在于道咸年间经过明末经世致用充实过后的程朱理学，

仍然对黄宾虹的思想发挥着作用。

他称之为“浑厚华滋”的境界，

是从自然山水中体认物各自造、生生不息的宇宙秩序。

通过将金石文字的笔法和气魄注入笔墨中，

我们可以看到他晚年作品厚重浑茫、气势逼人，

实现了以“元人笔墨运宋人丘壑”。

在他之后，

掺入了西方审美范式和革命精神的新式国画成为主流，

传统的士夫精神在山水画中渐渐烟消云散。



◎图4-1 20世纪30年代，郎静山为黄宾虹留影



◎图4-2 1908年2月，国学保存会以“表扬国光、提倡美术”为宗旨，将分散在各地藏家手中的书画和金石辑印为《神州国光集》，共刊行二十一集。这是中国第一个专门出版金石书画图像的期刊，使用了当时世界最先进的珂罗版，即照相复制技术保存中国美术。由于印刷精良，《神州国光集》在当时甚至引起了不小的轰动，是民国时最高端的金石书画期刊。左图为1908年4月第二集。1911年《神州国光集》更名为《神州大观》，此后又刊行了16期，右图为第十一期

一、从默默无闻到一鸣惊人——对“黄宾虹热”的反思

1948年，黄宾虹受国立杭州艺术专科学校之聘担任国画系教授，这是他客居北京十年之后再次回到江南。1950年，学校更名为中央美术学院华东校区，院系调整之后，国画系被撤销。虽然黄宾虹保持了教职，但不再直接参与教学了。很明显，他的创作和当时的画坛主流格格不入。黄宾虹去世后，校方拒绝了他捐献全部作品和收藏的请求。经过傅雷的不懈努力，三年后这批遗赠才由浙江省博物馆接收，被尘封在博物馆的仓库中。“文革”时期，他的画作被批判为“黑山黑水”，坟墓遭到破坏，遗像被打烂[注]。直到20世纪80年代，中国在经济起飞的同时伴随对民族文化复兴的渴望，冷落已久的黄宾虹艺术才重回人们的视野。直至最近二十年，拍卖市场上的黄宾虹作品价格不断刷新，“黄宾虹热”迅速升温。黄宾虹晚年赠予陈叔通的《黄山汤口》的拍卖价格从2011年的四千七百多万、2014年的六千二百多万，到2017年嘉德春拍上的三亿多天价，一路直线攀升。各路媒体也纷纷发文蹭热度，有的文章把黄宾虹写成了凡·高那样生前穷苦寂寞的艺术家，甚至用上了“生前人们爱理不理，死后让你高攀不起”的字眼。

媒体的夸张当然是为了博人眼球，迎合读者对这种戏剧化的反转故事的热衷，但黄宾虹决然不是一个默默无闻的“无名之辈”。他不仅和陈叔通、苏曼殊、柳亚子、陈去病等众多“新派”人士交往过从，还是“南社”最早的成员之一。在沪上的活跃时期，黄宾虹参与主办了如《国粹学报》《神州国光集》《美术丛书》《时报·美术周刊》《艺观》等一系列颇有影响力的刊物。康有为创办《国是报》的时候，还专门请他来主编副刊。上世纪20至30年代的国画复兴运动之时，黄宾虹受邀到各地讲学，在广东和南洋等地拥有不少拥护者和藏家，一度成为当时各种社会团体和活动的领军人物之一。可见，黄宾虹不仅是伟大的山水画家，更是研究20世纪初中国美术界不可逾越的人物。

既然如此，为何黄宾虹的艺术又有“冷遇”一说？坊间传闻，黄宾虹曾讲过：我的画要五十年后才有人懂。这从侧面说明黄宾虹的山水画除了少数知音外，在当时是得不到广泛认同的。

渾厚華滋
北宋人畫法
元季爲之
一變
賓虹年九十又一







◎图4-3 黄宾虹《山水》81cm×31cm1954年上海市美术家协会藏

1943年，黄宾虹已经八十高龄了，在傅雷的极力推崇下，上海的朋友和弟子为他举办了生平第一次个展。展览开始前，黄宾虹在信函里向傅雷透露了自己的担忧：“最大疑问是拙画不入世眼，又值世间金融恐慌，难博人欢。”并且反复叮嘱办展之事不可铺张招摇。展览之后，虽然黄宾虹的作品售出状况不错，但傅雷仍然专程写了一篇《观画者答客问》，以一问一答的方式自问自答，试图帮助大家理解他的作品。

笔墨者何物也?

黄公之画甚草率，与时下作风迥异。岂必草率而后见笔墨耶? (注)

傅雷认为“石涛之后，宾翁一人而已”，评价极高。但作为傅雷同时代的艺术批评家施翀鹏，却在1946年一次以齐白石、溥心畬为主的展览上，发表了一篇针对展览中黄宾虹作品的批评文章，指出他“用笔破碎”、“一团漆黑，毫无层次”，“许多老画家，主观很深，自己享了大名，绝不肯精益求精”，甚至说“整个中国绘画的没有进步，原因也许就在于此”。

2015年，在中国美术馆纪念黄宾虹诞辰一百五十周年的特展上，官方以“浑厚华滋本民族”作为宣传语概括他的艺术成就。如果我们查阅相关评论，会发现不少文章都在围绕“内美”“浑厚华滋”“笔墨”等关键词来解读黄宾虹的作品。但是，对于那些被称为“黑宾虹”的晚年作品，大多数人看过后都不禁暗暗嘀咕：看似凌乱的笔触、模糊不清的山水以及漆黑一团的色调，究竟代表着一种怎样的笔墨境界？除了少数专业人士，普通人在看黄宾虹的作品时，还是有着极大的读解困难。

如果说傅雷的《观画者答客问》反映了当时的观众在观看山水画时和今天并无二致的困惑，那么施狲鹏的文章同样也代表了不少艺术同行对黄宾虹的看法。吴冠中在一次采访中说黄宾虹的画“千篇一律”，且“不懂现代艺术”。还有人称，要“给黄宾虹热降温”。炙手可热的天价拍卖、大众的困惑不解、业内专家的争议，让黄宾虹成为近代中国美术史上一个特殊的案例。



◎图4-4 黄宾虹《山水》40cm×33.5cm1952—1953年浙江省博物馆藏

如果要解释清楚这一案例，首先需要对传统绘画的精神稍做解释。自元代赵孟頫援书入画，绘画中的书法性用笔就成为文人画的核心内容。书法和山水画作为一种道德性的审美，通常体现着儒生的学

识、修养、气节与个人品格，即所谓“书如其人”或“画品如人品”。文人画家或者书法家重视自己士大夫的身份，书画只是闲暇时的业余爱好，是有别于供职画院的专业画师或市井中以售卖作品为生的画匠的。那么如何判断画作的气质高下，或者解读画面中是否具有“书卷气”呢？此处“笔墨”就成了核心标准。对笔墨高下的评判其实包含着对作画者道德与修养的品评，“雅”与“俗”体现的是一种文化的精英意识。当代，人们在消费主义的影响下追逐流行文化与高曝光率，很难理解传统文人画的语境了。





◎图4-5 黄宾虹《青山过雨浓》164cm×47cm1904年安徽省博物馆藏

二、如何理解黄宾虹的山水画精神?

在文化意识与知识结构上，黄宾虹被公认为是纯正的文人士大夫。但他早年的革命经历、办报兴学和积极投身于社会活动又为他增

加了某种近似“现代知识分子”的复合身份。这些都为黄宾虹的思想定位增加了极大的困难。如果认为以“四王”为首的清代画学无法代表中国山水画的核心精神，那么黄宾虹继承了什么呢？不少国内学者将他和印象派进行对比，认为他作品中的先锋性来自西方现代绘画，但西方研究者苏立文又说：“在他绝美的山水中，看不出一点画家在20世纪生活的迹象。”[注]假如不从思想内核上进行分析，只是问“黄宾虹是否受到西方影响”，都会把问题简单化。要解答上述疑惑，首先需要对黄宾虹的思想进行梳理与定位。因为如果以“四王”为首的清代画学无法代表中国山水画的核心精神，而黄宾虹又是承前继后的山水画大家，那么黄宾虹继承的究竟是什么呢?

山水画在中国艺术当中有着无可比拟的地位，在世界美术史上都是独一无二的。宋代，在山水画的位置经营和笔墨运用法则中，可以清晰看到其中蕴含着宋明理学的秩序观与天道观，创作和欣赏山水画是士大夫非常重要的修身方式。画山水、写书法、静坐冥想和研读儒家经典一样，都是纯化向善意志的途径。元代是山水画的巅峰，以“元四家”为代表，萧瑟孤寂的“平远”之风对应的是一个去欲主静的纯粹的天理世界。董其昌在明代树立南北宗论，将宋代对自然山水的描绘转变为画“胸中丘壑”，这显示出以心学（也有观点认为是禅宗）为主导的山水画范式逐渐占据上风。至清初朴学思想兴起，儒学修身方式上的改变是以考证来代替读经。因此，从“四王”开始，作为主流的山水画不再以真实的山水或是胸中丘壑为对象，而是转向对古人经典图式与笔墨的梳理、审辨，“画山水”变成了“画山水画”[注]。推崇拟古、摹古是为了建构笔墨规范与画学道统，而山水画却由此逐渐丧失了内在生命力，成为模式的沿袭和泛化。即使如黄宾虹这样早年推崇“四王”的传统画家，也对“四王”后学的空疏浮靡持批评态度。



1918年，新文化运动的重要领袖陈独秀就在《新青年》杂志撰文，认为“想要改良中国画，首先要革王画的命”。在全盘反传统的思潮中，由于中国画与儒家思想的紧密联系，水墨传统也成了“糟粕”和“过时”的代表，西方造型艺术在此时意味着“科学”和“进步”，成为新一代青年人反抗儒家思想的武器。代表儒家道统的清初“四王”（王时敏、王鉴、王翚、王原祁）自然就成了被打倒的目标。中国画想要谋求出路，似乎只有走“改良”一条路。这些改良主张主要集中在几个方面：一是从内容上转向对现实生活或革命理想的描绘；二是从表现方法上将西画中的透视法、明暗关系、体积等要素加入国画中，以求得一种“科学”的观察方式；三是将山水画的道德修身要求转变为对现实生命意义的指导——通过写生可以获得描绘真实的物质世界的方法，又可以在写生过程中注重个体经验与感受，因此写生成为融合中西绘画范式的关键。西方冲击使得外来文化加入了对艺术内涵和艺术语言的塑造，使20世纪上半叶的中国美术出现了更为复杂和多元的局面，文人画所追求的道德境界逐渐分崩离析，产生了一种建立在革命精神之上的艺术形态。这种新形态以徐悲鸿、傅抱石、关山月、李可染等人的作品为代表。



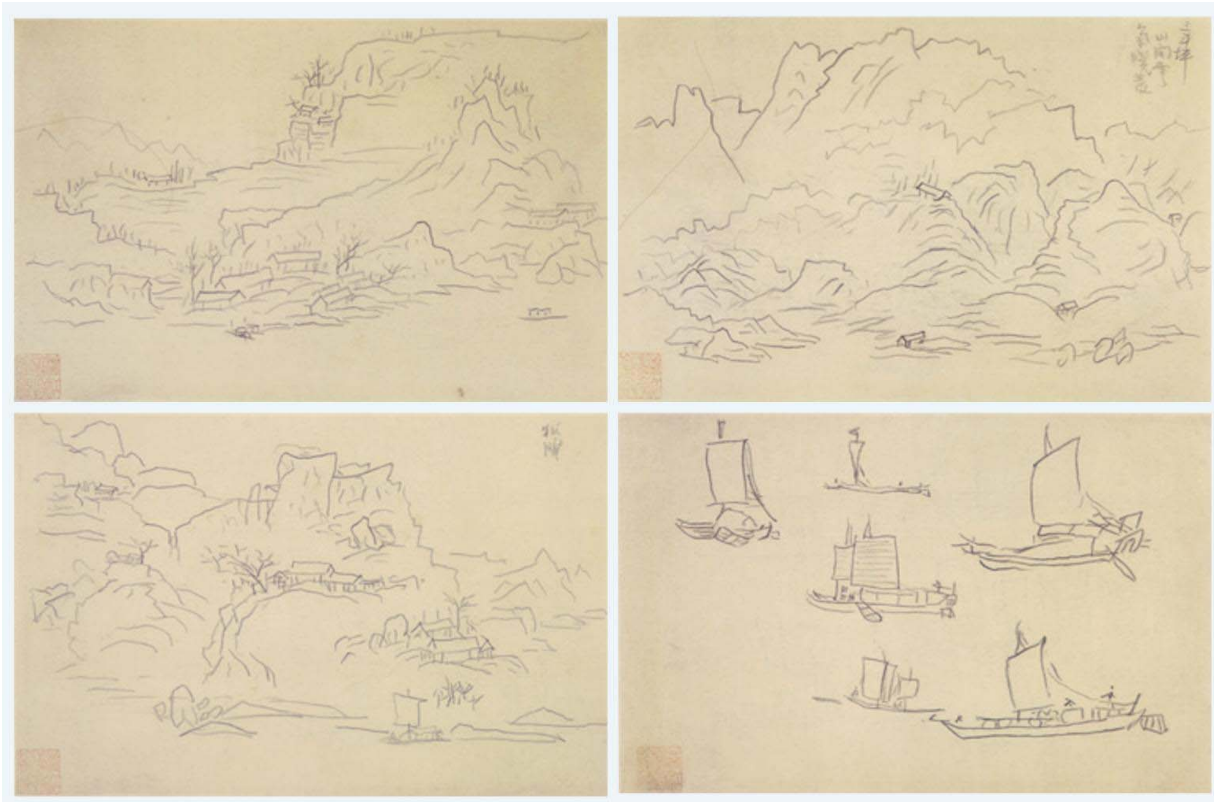


◎图4-6 黄宾虹《论天地人图》142.2cm×81cm1953—1955年浙江省博物馆藏



◎图4-7 刘蘅摄于虹庐，安徽歙县潭渡村黄宾虹故居

以上对中国山水画和思想史的互动做了简要的勾勒，而我们可以看到黄宾虹的艺术形态，特别是晚年的作品风貌和上述变化都有所不同。北宋巨嶂式的山水以真实山川为依托，重视景物之间的主次和秩序关系，带给观者一种气势磅礴、浑厚苍茫的心理感受。黄宾虹晚年的作品虽然力追北宋，但是在画幅尺寸、景物的真实性刻画以及对画面秩序感的追求上都与之有巨大的差异。从构图形式和主题上的选择来看，黄宾虹较为舒展清逸的山水作品与倪瓒、黄公望有所呼应，但画面气息和元代枯寒冷寂的“平远”之风亦有所区别。元代绘画对黄宾虹的影响更多体现在对写意的追求，以及对书法性用笔的选择上。从黄宾虹早年作品中可以看到师法清初“四王”的样貌，“四王”习古而未能摆脱“摹”和“仿”的窠臼，但显然黄宾虹从金石、玺印、碑刻中揣摩出了墨法和笔法的贯通关键，从而跳脱现成法则的桎梏，中后期的作品与“四王”已经截然不同。1949年后，他和新式国画格格不入，这也解释了艺术家晚年为何处于一种“寂寞”的生活状态。



◎图4-8 黄宾虹《写生稿》尺寸不详20世纪20年代末浙江省博物馆藏



◎图4-9 1954年黄宾虹在杭州飞来峰写生

虽然黄宾虹致力于沟通中西，但对西画的态度始终有所保留。他反复强调“师古”的重要性，反对没有经过临摹和规范的“妄意写生”。这种写生观念仍然涵盖在“师造化”的内容中，并没有转向对写实的追求[注]。也就是说，他所谓的“写生”完全区别于以求真为目标的西方审美范式[注]。在黄宾虹的思想中，西画对应的是形似和科学，而中国画对应的是“不求形似”和“哲学”。在他看来，“哲学”的精神境界更是高于“科学”的，因此西画仅处于“能品”的地位[注]。印象派等“不求形似”的现代艺术作品正好印证并坚定了他对传统艺术的信心。如果说黄宾虹通过对西方的了解而对传统文化有反思性的认识，那么在中国画的生存发展受到严重压抑时，黄宾虹是站在文化民族主义的立场上，从自身土壤挖掘更新的资源以应对国人的精神危机，这和20世纪二三十年代的国画复兴运动不谋而合。

三、道咸中兴与经世致用

黄宾虹晚年提出“道咸中兴”一说，主要指清道光（1821—1850年）、咸丰（1850—1861年）两朝，以金石学和书法用笔为核心的“画学中兴”的观点。“道咸中兴”最早出现在黄宾虹20世纪40年代初与友人的书信当中，可以说是他晚年逐步总结出来的。他常常将明朝的天启、崇祯两朝与“道咸”并举：“明代书画，天启、崇祯极高古。清二百年中，惟金石画家尚存古意，其余不足论也。”[注]明末清初如龚贤、渐江、石谿、石涛等遗民画家为代表，他们在中国画坛足以树立典范，但黄宾虹常提的可以代表“道咸中兴”的名士，却称不上是真正的画家，或者在画史上毫无名气可言。将黄宾虹的文章和信札中出现过的名字进行考察，他最常提到的有包世臣、赵之谦、翁同龢、张度等人，按黄宾虹自己的说法，杰出者有十余人，而总范围则可达百人之多。有学者曾经对这份名单进行了整理，从绘画语言入手分析他们各自的师承关系，得出黄宾虹主张的实为以“四王、吴恽”为代表的“正统

派”吸收金石学成果后的画学中兴[注]。但这仍然不足以说明为何他要将“金石入画”的审美观和画学道统联系在一起。笔者从《黄宾虹文集》六卷中整理出他提到过的代表人物至少有四十多位，现将出现过两次以上的按照出现次数排列如下（表4-1）。



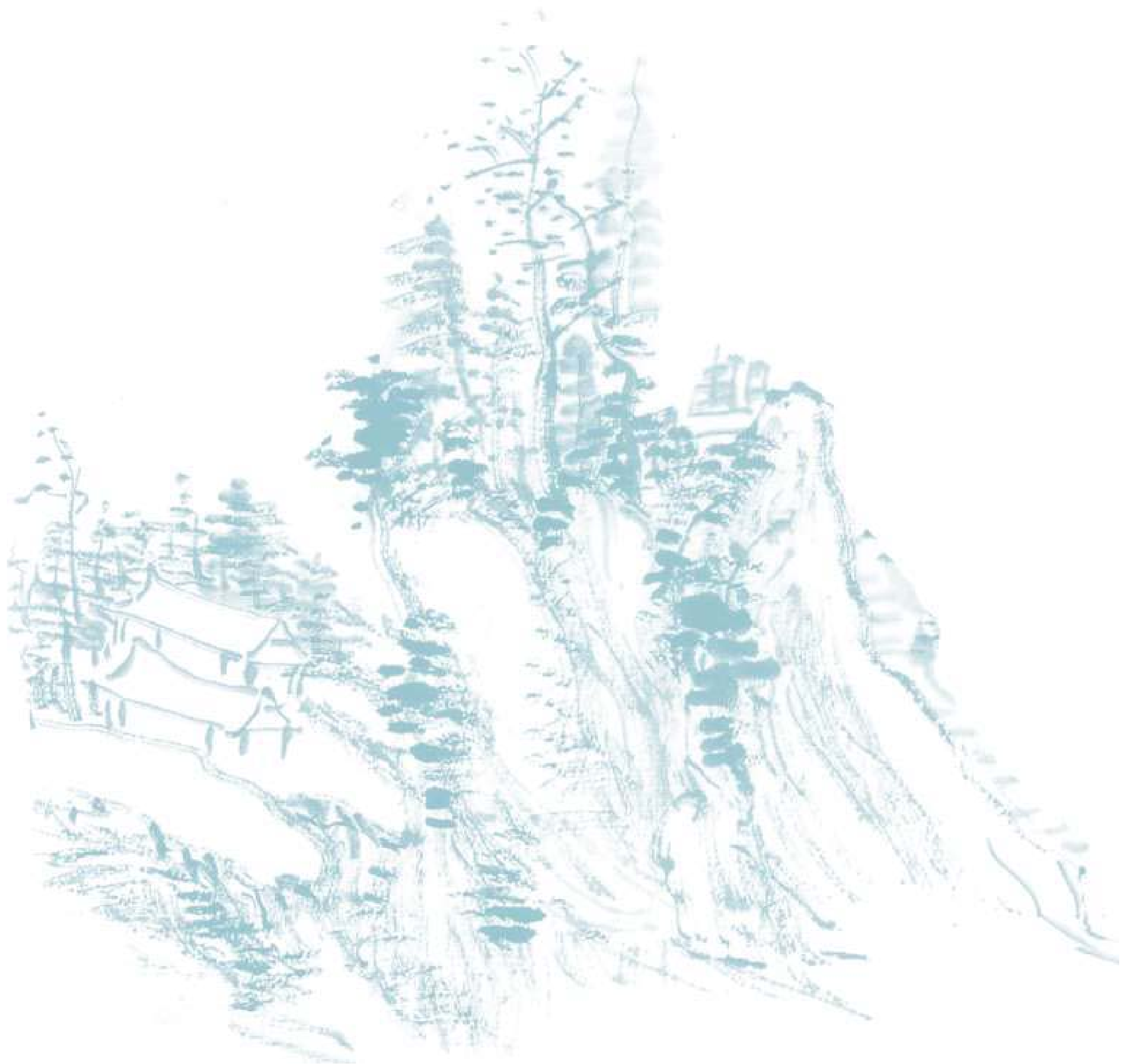
◎图4-10 黄宾虹《黄山写生》23.5×27cm20世纪30年代浙江省博物馆藏



◎图4-11 黄宾虹《黄山写生》20.5×37.5cm 20世纪30年代浙江省博物馆藏



◎图4-12 黄宾虹《黄山写生》20.5×37.5cm 20世纪30年代浙江省博物馆藏



由表格可见，这二十六位绝大多数是在当朝有功名，甚至身居要位的，绘画和书法仅仅是闲暇时的业余爱好，因此谈不上书画史上的流派或者风格。道、咸两朝在历史上是经历内忧外患的年代，对外爆发了两次鸦片战争，对内则是长达十四年的太平天国运动。以曾国藩为代表的汉族儒臣以经世致用的原则来维护一体化结构的稳固，使得清王朝不仅没有被农民运动颠覆，并且出现了同治中兴的短暂繁荣。根据粗略统计，列表上出现次数最多的前几位里，如包世臣（二十七次）、翁同龢（十七次）、张度（十次）、吴荣光（八次）、林则徐

（四次）等，都是经世致用的核心人物。汤贻汾在抵抗太平军的战斗中殉职，吴大澂、徐郙是后期洋务派的重臣，而其余如何绍基、周济等也多在地方上任职，他们关心民间疾苦，持明显的经世思想（注）并且在治学上有所建树。不难发现，所谓“道咸中兴”所指向的，正是19世纪中期代表“理学经世”的汉族儒臣。

表4-1 《黄宾虹文集》中提到的“道咸中兴”代表人物一览表

姓名	生卒	祖籍	职位及科名	主要作品	提及次数
包世臣	1775—1855	安徽	嘉庆举人	经世致用核心人物。著作有《中衢一勺》《艺舟双楫》《管情三义》《齐民四术》，合刻为《安吴四种》	27
赵之谦	1829—1884	浙江	三次会试未中，后任江西鄱阳知县等	著名书画家、篆刻家，青年时代为缪承梓幕僚，习经世致用之学。著有《六朝别字记》《悲庵居士文存》《二金蝶堂印存》等	18
翁同龢	1830—1904	江苏	咸丰状元,户部、工部尚书、军机大臣、总理衙门大臣	经世致用清议派。著有《翁文恭公日记》《瓶庐诗文稿》	17
张度	1830—1895	安徽	官兵部主事、湖南候补知府、刑部郎中等	金石学家，与潘祖荫、陈介祺交好。著有《寒松阁谈艺琐录》《泉园随笔》《韬养斋笔记》等	10
何绍基	1799—1873	湖南	道光进士，翰林编修、国史馆总纂、四川学政等	书法家、藏书家，倡宋诗，关心民间疾苦，理学经世派	9
吴荣光	1773—1843	广东	嘉庆进士、翰林御史、湖南巡抚兼湖广总督等	善于金石、书画鉴藏，且工书善画。著有《筠清馆金石录》《历代名人年谱》等	8
吴熙载	1799—1870	江苏	生员	包世臣弟子，取法邓石如	7
郑珍	1806—1864	贵州	道光进士、荔波县训导	著有《仪礼私笺》《说文逸字》《说文新附考》等，咸丰五年（1855年），有叛苗侵犯荔波，珍率兵守城。	6
胡石查	1831—?	河南	同治举人，海宁知州	金石学家，工书画，与吴大澂、潘祖荫、陈寿卿研究金石	5
陈崇光	1838—1896	江苏		二十岁前参加过太平天国革命，黄宾虹早年在扬州曾跟随他学画	5
齐学裘	1803—?	安徽		工书法，亦能画，有《蕉窗诗钞》。与刘熙载、毛奇龄等经世派交好	5
周济	1781—1839	江苏	嘉庆进士，淮安府学教授	为学重经世济用，好读史及兵书将略	5
吴大澂	1835—1902	江苏	同治进士，翰林编修、陕甘学政、太仆寺卿等	善画山水、花卉，精于篆书。洋务派核心人物，于整军吏、守边强边等方面多有建树	4
孟觐乙	1764—1833 左右	江苏		善画，弟子中有居廉、居巢	4
姚元之	1773—1852	安徽	嘉庆进士，左都御史、内阁学士	姚鼐孙辈，受桐城派影响，思想近清议派	4
林则徐	1785—1850	福建	嘉庆举人，湖广总督、陕甘总督、云贵总督等	翻译《海国图志》，经世致用重臣	4
陈介祺	1813—1884	山东	道光进士，翰林编修	著名书画家、金石学家。著有《簠斋传古别录》等，著述丰富	3
吴文徵	?	安徽	以诸生入赀为山东同知，山东知县	著有《墨林今话》《履园丛话》《砚田斋笔记》《广印人传》等	3
吴东发	1747—1803	浙江	嘉庆贡生	早年崇奉理学，壮年潜心于经学。著有《群经字考》《读经笔记》《书序镜》等	3
戴望	1837—1873	浙江	补诸生、弃举业，曾国藩金陵书局聘为编校	推崇戴震、颜元、顾炎武、公羊学。著有《论语注》《管子校正》《颜氏学记》《谪麐堂遗集》等	3
谢兰生	1769—1831	广东	嘉庆进士	羊城书院掌教。工诗善画，受到当时以及现代岭南画界的追捧	3
汤贻汾	1778—1853	江苏	浙江抚标中军参将、乐清协副将	与林则徐交好，太平军攻陷金陵而殉。著有《画筌析览》等	2
张仕保	1805—1878	山东	副贡生	著名书画家。曾在山东巡抚丁宝桢历下尚志堂讲学	2
宋光宝	?	江苏		善花卉、翎毛、草虫，工笔学北宋。弟子中有居廉、居巢	2
徐郙	1836—1907	江苏	同治状元，兵部尚书、礼部尚书等	经世致用重臣，与翁同龢来往密切。收藏大量金石、书画	2
江铭忠	1743—1805	江西		富收藏。著有《历代画史汇传补编》等	2

在黄宾虹的师承关系中，有“江南大儒”之称的汪宗沂是对黄宾虹影响最深的老师。汪宗沂既是皖派朴学传人，又兼采汉宋、博学广识。他曾拜翁同龢为师，后入直隶总督府成为李鸿章幕僚，是一位经世致用核心圈的人物。黄宾虹放弃科举之后不仅在家乡办学授徒、修建水利、治理义田，1900年庚子事变以后还要办团练筹军饷以抵御兵乱，可见黄宾虹作为经世思想下的绅士阶层的一员，除了坐馆授徒教化天下，更加重视务实能力。一方面他始终坚持以家庭和家族为社会组织的最基本单元，同时对儒学道德精英对整个社会构建的影响力深信不疑。甲午战争失败的消息传来，黄宾虹激奋异常，当即致函康有为、梁启超申述政见，还在贵池和谭嗣同相约畅谈维新（他在安徽公学时曾与陈去病、刘师培、苏曼殊等来往密切，甚至被猜测是最早的同盟会成员）。直到为了筹集革命经费私自铸币被告发，才连夜出走上海，从此开始了另一段人生境遇[注]。

在阅读黄宾虹的资料时，人们常常惊讶于一位思想结构如此传统的儒生居然有这样的胆识和魄力。但实际上，如果从经世致用两派儒生的思想状态来分析，就不难看出合理之处了。经世致用的大臣们内部本来就有清议和洋务两派，主要体现在办洋务和引进西方事物等问题上。虽然清议派更重道德教化和强化意识形态控制，可一旦甲午战败、儒家意识形态被证伪的时候，清议派更容易转化为激进的改革派。黄宾虹的“革命”经历基本可归结于晚清“排满”民族主义，而不是反对整个儒家伦理。他在甲午战争后的观念改变，仅止步于取消一体化结构的最上层，即取消君主专制。基于明末黄宗羲[注]的忠孝断裂观念，我们可以理解黄宾虹为何在反对清政府的同时，又能保持家国同构的观念。他倡导的“美术救国”或称“艺术救国”的背后，实际上是将曾国藩的“以礼经世”替换为“美术经世”“艺术经世”。我们从这一时期他在《神州日报》上发表的时事评论文章可以看到，虽然他不反对西学，但对西方制度的理解和接受还是非常有限的。

黄宾虹一生著述不断，但在铺陈文章的时候有几个基本结构不变。首先明确“书画同源”的观念，以“仁”作为核心，通过“依仁游艺”树立道艺关系与书画活动的超越价值，然后梳理画史辨别流派正统，指出“师古”乃是通向“不变”之道的唯一途径[注]。他除了撰写如《古画微》《中国画史馨香录》等有关传统书画史的著述，还与邓实合编约三百万字的《美术丛书》，将关于画论书论、雕刻摹印、笔墨纸砚、磁铜玉石、词曲传奇、工艺刺绣、印刷装潢及珍玩的论著筛选收集，使用现代出版的方式保存和传播传统文化。因为他认为当下国力衰败乃是由于文艺不兴，文艺不兴的缘由则是古人精神的失落，而此种失落，可以通过追根溯源、梳理画史画论来重建。这是一种在程朱理学框架下，近乎“格物致知”式的认知方式。



◎图4-13 邓实、黄宾虹编纂的《美术丛书》，上海神州国光社印行（1911-1936年），共计四集一百六十册。以书画类著作为主，共集历代书画、雕刻摹印、瓷铜玉石、文艺及杂记等五类著作计二百八十五种

近代科学昌明，图画为百工之母。图与画又可分论。图为科学，画为哲学，故画在图之上。因画为近道，图为近艺。[注]

他将“图画”二分，“画在图之上”“画为近道”，意味着画（美术）可以经世，兴文教偃武功，从而证明美术可救国，振兴美术关乎国运

升降[注]。而“图为科学”“图为近艺”，则可以看出黄宾虹通过“艺”一词所包含的“技艺”意和“技术”意，将“艺”与“科学”类比。他的思想非常接近甲午战争之前士大夫对“科学”的理解，偏重“技术”“博物”的含义，并没有包含西方的人文科学，也没有形成科学主义的思想[注]。以至于黄宾虹在晚年仍然在使用“格物致知”来阐释“科学”。

力薄识浅，究心绘事，涉猎名作，益叹国学上下古今纵横万里，格物致知即是科学，修身齐家，兼用哲学。[注]

新文化运动开始时，1865年出生的黄宾虹已经年近花甲，可以推测各式新思潮已经很难改变他的思想结构。黄宾虹之所以提出“道咸中兴”，正是因为他中意于道光、咸丰年间恢复了明末经过经世致用充实后的程朱理学，并试图用画学理论将西方思潮纳入儒学意识形态中。

四、从宋元山水到金石入画的启示

20世纪30年代，黄宾虹北上故宫鉴定书画时已年逾古稀。北京沦陷后时局紧张，生活也越发艰难，因此他更加专注于金石书法与绘画笔墨的融会贯通。终其一生，黄宾虹的考据活动从未间断，一方面金石考古作为修身活动成为他每天的日课；另一方面，他也从思考中国画与文字的源流关系中，试图找到突破晚清画学薄弱空虚之颓势的途径。从宋代开始，已有不少文人专注于古代钟鼎彝器和石刻碑版的研究，但金石学成为专门的学问则是在清代。顾炎武认为“经学即理学”，金石学兴起主要是由于明清以来的考据学转向，即汉学压倒了宋学。乾嘉之后不仅访碑风气大盛，而且出土了许多古代器物，金石学由于能“证经明史”而成为显学。许多重要学者如翁方纲、包世臣、陈介祺等对书体名称、字形、源流等问题进行了重新梳理，也产生了对帖学的全面质疑，其结果是书法转向对北魏碑刻的崇尚。金石学的影响首先是书法，然后逐渐波及绘画。



北宋的山水画浑厚苍茫、气势逼人，但笔墨变化不如元代以后的作品丰富。而通过“金石入画”和碑学用笔，则可赋予山水画厚重混茫、高雅文气而不纤弱的笔墨层次，将元代开辟的“引书入画”拓展到更为广博的天地。黄宾虹推崇包世臣的《艺舟双楫》，以篆、隶用笔带动画风的转变，重视画面黑白、虚实与“刚柔相济”的均衡关系。黄宾虹一生作画逾万件，这么大的数量是艺术家当中极为罕见的。很多作品没有款识和纪年，像是某种实验性的结果，除了用“勤奋”来形容他，我们不妨将绘画和考据作为一种修身方式来思考其中的合理性。

1945年，黄宾虹在给傅雷的信中说：“拙笔所存旧作，以法北宋为多，黝黑而繁。”从初期对“四王”的承袭，对明清之际渐江、龚贤等遗民画家的钟爱，他转向了对北宋山水的探索。这种转变除了形式语言上的需要外，反映的是一种超越现实困境和重建秩序的渴望。



◎图4-14 （北宋）范宽《溪山行旅图》206.3cm×103.3cm台北故宫博物院藏



◎图4-15 黄宾虹《山水》67.7cm×33.3cm年代不详浙江省博物馆藏

黄宾虹早年就喜爱到各地问学游览名山大川。大约从1928年开始，他受邀前往广西等地讲学。1932年入川，沿途写生，为他的创作带来重要的变化。在他遗留下来的画作中有大量写生稿，通过对自然山水的体悟，将绘画的过程与天地万物的生生之德合一，写生亦成为他对秩序的追求和纯化意志的途径："欲知画法之精微，先师今人，继师古人，终师造化，究极自然之奥妙，追溯从来之本原。"注

必须指出的是，金石学的最终目标指向的是经史之学，甚至可以说，黄宾虹提出"道咸中兴"一说，包含着"存经学于画学"的内涵，他对六国古文字的考证包含着对儒学源头的追溯。黄宾虹所谓的从"精神"上与古人相通，实际上可以归纳为在面对真实山川的同时，将具有道德性的金石审美注入笔墨技法中，达到用金石学充实程朱理学视觉形态的新风格，也就是说他真正实现了以"元人笔墨运宋人丘壑"。自然对象与精神内涵合二为一，以笔墨为核心而不拘泥于形象和形式，为黄宾虹带来了极大的创作自由。当傅雷在信件中谨慎地称颂黄宾虹与西方现代绘画的一致性时，依然不忘声明在精神性的表达上，立体、野兽二派"尤逊一筹"。注

也许正是黄宾虹的作品与历代文人画图式上的差异，使得"不求形似"成为后来人对他作品中的有关"现代性"的读解。他在风云变幻的年代，对20世纪的新思潮与西方艺术采取兼容并包的态度，始终坚持以传统为核心。在发起成立"国学保存会""贞社"，主办《神州日报》《国粹学报》《美术丛书》等社会实践中，都显示了他带有国粹意识的文化使命感。黄宾虹对士夫画的强调反映出他强烈的儒家道德精英意识，而他的思想脉络始终没有脱离经世致用的主结构。也正因如此，他才可以坚持对传统文化的自信，在西风东渐和国人的文化自卑心理日剧的民族虚无主义中，以书画成就作为传承和开拓的标志。

清末至20世纪40年代，中国传统的一体化结构遭受冲击，不仅清政府被推翻，支撑山水画的文化环境与社会机制也在新文化运动后不

久消失殆尽。在艺术界寻求“出路”的语境下，“改良中国画”成为不可阻挡的主流意识。随着革命精神下的新式国画兴起，传统文人山水的精神被遗忘。以至从20世纪40年代至今，黄宾虹的艺术思想都很难被真正理解。但将其放在“理学经世”的背景下，我们不但可以理解他的人生经历和“艺术救国”理想的复杂性，还可以将他的一些画论观点做整体的审视，如“书画同源”“依仁游艺”“道咸中兴”以及追求“精神”的超越境界等。某种程度上说，黄宾虹在山水画上的成就如此之高，不仅在于他对金石文字、传统书画的钻研整理，还在于他能够从“四王”的窠臼中“求新”和“求变”。晚年的黄宾虹回了到程朱理学的思想结构中，以书画和金石考据为修身方式安顿救国之梦，用黑白、虚实、简密等相辅相生的观念来印证变幻莫测，却又生生不息、循环往复的宇宙至理。对于黄宾虹来说，绘画从来都不只是一种表达个体情感的方式，而是在约定的物象和有溯源的技法规则中，以笔墨线条的内在动力，实现主体自由的道德境界。

---

1. ［澳］罗清奇著.陈广琛译.有朋自远方来——傅雷与黄宾虹的艺术情谊［M］.上海：中西书局.2015：88—101.
2. 同注1，第49—61页。
3. ［英］苏立文著.洪再新译.山川悠远——中国的山水画艺术［M］.上海：上海书画出版社.2015：157.
4. 翁志丹.四王画学与明末清初的思想变迁——以王原祁为中心.中国思想与绘画教学和研究集四［C］.杭州：中国美术学院出版社.2015：81.
5. 黄宾虹.黄宾虹文集书画篇下［M］.上海：上海书画出版社.1999：382.
6. 史劼.近代美术“写生”观念研究。中国思想与书画教学和研究集［C］.杭州：中国美术学院出版社.2016：260.
7. 同注释5，第70页。
8. 黄宾虹原著.王中秀编著.黄宾虹谈艺书信集［M］.北京：人民美术出版社.2016：123.
9. 李明.“道咸画学中兴”说与“正统派”传统.美术观察［J］.2017（1）：110.
10. 经世思想：经世思想起源于明末。宋明理学从元代起就成为官方意识形态，由于吸收了佛教的修身方法，不管是程朱理学还是陆王心学，主要依靠静坐冥想来纯化道德意

志，儒生的事功能力不断减弱。从天启、崇祯两朝的实学思潮到明亡之后顾炎武、黄宗羲及颜李学派兴起，均代表了不同方式的经世思想。强调务实能力成为检讨宋明理学弊病的内在需求，但此时经世致用思想尚未转化成社会行动，仅仅是少数儒生的理论构建。清朝入主中原以后动乱平息，清廷仍然采纳程朱理学为官方意识形态。随着太平盛世的到来，反思理学的思潮就逐渐消失了。在民间，儒生对于义理的兴趣已经大不如前朝，汉学（考据学）压倒宋学（义理学）成为主流。嘉道年间国势衰落，许多儒生从“德治教化”的观点进行反思，将社会危机归因于“道德废、人心坏、风俗漓”，批评考据学流于迂疏空滞。唐鉴是晚清理学的巨擘，提出理学之复兴要“守道救时”。曾国藩问学于唐鉴，他关注社会问题和百姓民生有关的方方面面，以“礼学”汇通汉学和宋学。曾国藩作为“以礼经世”的代表人物，与李鸿章、左宗棠、张之洞并称“晚清中兴四大名臣”，他率领的湘军平定了太平天国农民战争，同时代表汉族儒生重新成为清朝政治舞台的主角。而黄宾虹提出“道咸中兴”正好代表了通过经世致用强化过后的程朱理学付诸实践的时期。

11. 王中秀.黄宾虹年谱［M］.上海：上海书画出版社.2005：32—34.

12. 黄宗羲：清初气论思想的代表，他指出“盈天地间一气而已”。血缘关系亦可以理解为“气”的流转，因此父子同气，而君王和大臣之间则没有这种联系，家庭中的“孝”无法推论出对君王的“忠”。所以在《明夷待访录》中，推翻不仁不义的君王也就成为合理，这是自宋代以来最强烈地批判君主独裁的声音。

13. 同注释5，第158页。

14. 同注释5，第276页。

15. 彭卿.中国现代“美术”观念的形成及其演变——1895-1924年的“美术”观念［D］.中国美术学院博士论文.2016：47-102.

16. 金观涛、刘青峰.观念史研究——中国现代重要政治术语的形成［M］.北京：法律出版社.2009：325-364.

17. 同注释5，第105页。

18. 同注释5，第56页。

19. 傅雷.傅雷文集·书信卷［M］.北京：当代世界出版社.2006：563-564.

殊途：林风眠与徐悲鸿中国画改革之歧见

朱正／文

民国时期，林风眠和徐悲鸿开启了两种改良中国画的路径。

林风眠从人性出发，注重艺术的情感表达；

相反，徐悲鸿将科学知识视为“真理”，进行写实的绘画创作。

二人改革中国画的观念不同，命运也不尽相同：

林风眠所改良的中国画形态，在很长一段时期蛰而不显；

徐悲鸿改良的中国画形态，

却从民国时期到中华人民共和国成立后一直被视作典范。

一、两种艺术观及其与传统思想的呼应

中国画的传统源远流长，其独特的审美与修身价值和中国传统社会的文化思想密不可分。然而到了近代，民族自信的下降导致中国画难以自处，新文化运动的兴起使传统儒家文化走下神坛。中国画，这个富含儒家修身精神的艺术形式一时间广受质疑。面对西方新的美术观念的挑战，近代艺术家们纷纷走上了改良中国画传统的道路，其中又以林风眠和徐悲鸿为代表的改良路线对中国画坛影响最为深远。

1919年，吕澂、陈独秀在《新青年》在刊登了《美术革命》一文。这一年，林风眠19岁，徐悲鸿24岁，年龄相仿的他们怀揣着共同

的美术革命的理想，分别前往法国巴黎留学。他们都有在巴黎国立高等美术学院柯罗蒙工作室学习的经历。但后来形成的绘画风格却差异极大，提出的中国画改良主张也相去甚远。这是为什么呢?

在新文化运动中，一方面新青年反对传统有差等的儒家文化，代之以追求平等的新的价值观；一方面新青年将“科学”看作一种新常识，代替传统文化中的常识常理的地位，以期在科学的基础上建立新的价值观——这种现象被称为“科学主义”。假若以崇尚科学主义和反对传统儒家文化这两点来对比林风眠和徐悲鸿二人的艺术主张，我们就可以清晰地看到两种不同的思想形态。

早在1918年5月14日，徐悲鸿就在北京大学画法研究会做了关于中国画改良的演讲。后来，这篇演讲的内容刊登在《北京大学日刊》上。在这个演讲中，徐悲鸿提出：

中国画在美术上，有价值乎？曰：有。有故足存在。与西方画同其价值乎？曰：以物质之故略逊。然其趣异不必较。凡趣何存，存在历史。西方画乃西方之文明物，中国画乃东方之文明物。所可较者，惟艺与术。然艺术复须藉他种物质凭寄，西方之物质可尽术尽艺，中国之物质不能尽术尽艺，以此之故略逊。注

徐悲鸿认为中国画的价值，因“物质”的原因不如西方画，“然艺术复须藉他种物质凭寄”——凭寄指的是纸张、颜料等绘画材料。看重外在的物质条件，以此来推导美术的价值，这已是一种唯物论的思想了。更重要的是，徐悲鸿在艺术创作上主张“惟妙惟肖”，十分看重对外物真实性的描绘。

中国画改良论的，曰“惟妙惟肖”，妙属于美，肖属于艺。故作物必须凭实写，乃能惟肖。待心手相应之时，或无须凭实写，而下笔未尝违背真实景象。易以浑和生动逸雅之神致。而构成造化偶然一现之

新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。（前曾作《美与艺》，可参阅之）妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖为尤难。

不难发现，徐悲鸿的艺术模式是通过外在的“物”的真实性来实现“妙”的境界，是由外至内达成的。求真和科学产生共通性，形成徐悲鸿科学主义的态度。徐悲鸿常提到绘画和科学的相通之处，从科学主义立场出发，他认为学问是研究一切造物的通称：“述造物之性情者，曰文学；究造物之体质者，曰科学；传造物之形态者，曰美术。”注值得注意的是，徐悲鸿认为，研究“造物之形态”就是求“真理”：“艺之精者几乎道。道，真理也。言及物象之真也。”注他批评四王和现代艺术不注重形似会导致不爱真理、道德败坏，也就不难理解个中原因了。

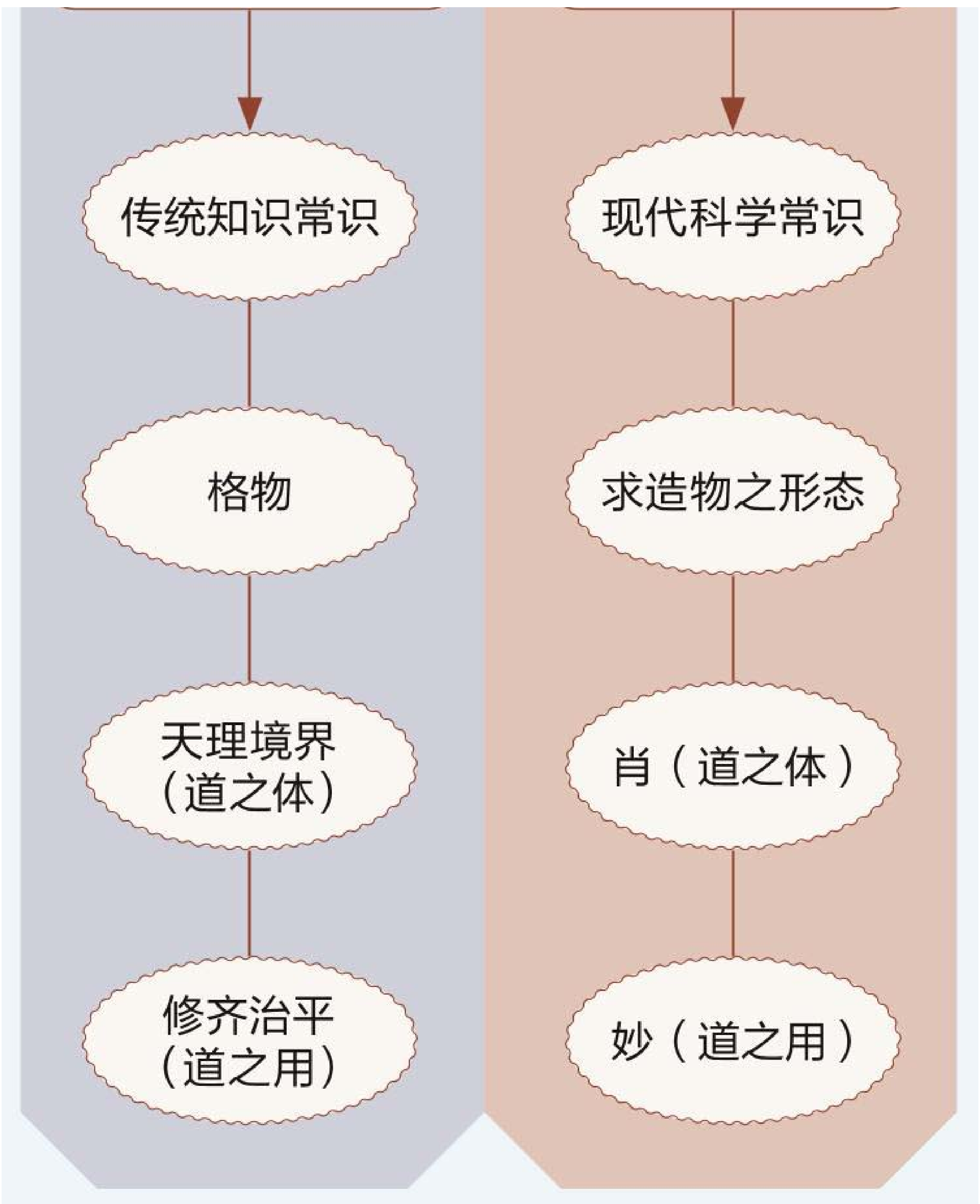
有趣的是，徐悲鸿的艺术观念推演模式，在传统思想史中是有模型的。五代至宋的程朱理学便是这样一种由知识（外物）出发，再向内推演，最终达到境界层的思想模型。

程朱理学，指的是经由周敦颐、邵雍、张载、程颢、程颐、朱熹等人，重构出的一套宇宙论和修身境界合二为一的天理世界学说。天理世界的确立，要求儒生以知识性常识合理为出发点，先认识作为宇宙万物本质的天理，直至达到某种境界，然后去实现，即达到道德理想，是一个从外到内、然后再从内到外的连续过程。程朱理学的集大成者朱熹将《大学》章句列为八条目，成为儒生实现内圣外王的途径：格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下。从格物出发，即从外向内开始进行的一套修身途径注。

表5-1 程朱理学的修身模式和徐悲鸿的艺术观对照图



高明，道中庸”这句话定为评判艺术价值的最终标准（注）。对这句话朱熹的解释是：“由问学，恭敬奉持天之正理，存心而极乎道体之大，致



徐悲鸿反复将《中庸》中“尊德性，崇问学，致广大，尽精微，极高明，道中庸”这句话定为评判艺术价值的最终标准（注）。对这句话朱熹的解释是：“由问学，恭敬奉持天之正理，存心而极乎道体之大，致

知而尽乎道体之细。”简单说，即格致天理之意。可见，徐悲鸿的艺术观和理学修身模式相似。理学要从知晓个别事物的理去理解天理，再回归个人的道德实践，而徐悲鸿艺术观中，由求肖到妙，肖对应理学格致天理的过程，妙对应了得天理而后之实践。

徐悲鸿的科学主义艺术观，从科学常识来推出新的审美标准，并赋予追求科学以道德内涵。他强调，求造物之形态应以“诚笃”的道德态度，这是一丝不苟追求观察精确的绘画真精神[注]。

反观林风眠对于科学的态度，就并非唯科学至上。他认为科学不能解决人生意义之类的问题。1926年，林风眠在《致全国艺术界书》中说道：“人类最大的悲哀，除衣食诸事能由科学或人事满足者外，便是找不到此生的归宿，不晓得此生的意义。”[注]他认为艺术和科学是有差异的，两者分别对应着人类的精神生活和物质生活。艺术审美和科学研究不同，它们对应着不同的认知方式：“感得”和“知得”。由“感得”创作的艺术才是真诚的：“不应当遵从理智的命令从事，却应当遵从感情的命令致力于工作。”[注]事实上，1926年，林风眠在《东西艺术之前途》一文中就明确提出过情感对于艺术的重要性：“艺术是情绪冲动之表现。”[注]他还试图通过原始人的艺术来证明这一点：“可见艺术之原始，系人类情绪的一种冲动，以线形颜色或声音举动之配合以表现于外面。”[注]



◎图5-1 林风眠《肖像》37cm×41cm 20世纪40年代 中央美术学院美术馆藏





◎图5-2 林风眠《梅鹤家风》105.5cm×40.6cm 1930年 广州博物院藏

在以相应的形式语言表现情感的艺术观下，林风眠在比较东西方艺术时，肯定了东方艺术抒情写意的特点，批评西方绘画偏重表现形式而缺少精神。对于革新中国画，他重视两个角度：一方面是艺术家在创作中真诚地表达主体情感；一方面是学习西方，丰富形式语言，写意要建立在对复杂自然现象的研究和归纳上。

林风眠艺术观的推演模式，也可以在传统的思想中窥见端倪。情感发自人心，为道德感的来源，以形式语言表达出来，呈现与艺术作品之中，以其感染力益于社会和新道德的建立。这与陆王心学的修身颇为类似。

心性论儒学，自孟子始，后发展为“陆王心学”。陆王心学是以南宋陆象山和明代王阳明为代表的一种修身思想，以人之常情天然合理为出发点，由内向外实现天理和人心的合一。王阳明否定了朱熹《大

学》章句格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下的排列，而将修身程序变为：诚意、明德、新民、止至善、本末、正心修身、修身齐家、齐家治国、治国平天下。心学把道德规范当作道德感情的外在化，由内向外一层层证明道德规范、社会制度和道德化宇宙的合理性(注)。

近代中国知识分子通过“心学”式的思维模式，接受了法国启蒙运动（如卢梭）从情感推出自由、平等的新道德价值。林风眠正是其中的一员。虽然艺术表达情感是近现代西方对艺术的主流看法。但林风眠的论述则包含中国文化特殊的思维模式及语境。在孟子的“四端之心”中，林风眠特别强调对人类的无限的同情心，即恻隐之心，林风眠也因此被称为人道主义画派。“凡是诚心学艺术的人，都是人间最深情，最易感，最有清晰的头脑的人；艺术家没有利己的私见，只有利他的同情心，艺术家无所谓利禄心，只有为人类求和平的责任心！”(注)

表5-2 陆王心学的修身模式和林风眠的艺术观对照图

陆王心学的修身模式

人之常情
（四端之心）

致良知

儒家伦理

林风眠的艺术观

感得
（同情心）

艺术表达情感
（消除小我之见）

平等的新道德

综上，徐悲鸿持科学主义立场，将艺术看作在造物形态方面追求真理；林风眠的出发点并非科学主义，而是强调艺术表达情感。他们的艺术主张虽然不同，但都显现出对新的道德价值的不懈追求，这与传统艺术对道德性的强调是一脉相承的。

二、对新旧文化的态度

“五四运动”之后，新青年纷纷认同以“平等”为核心的价值观，对传统儒家文化认同发生了质疑。在这样的历史背景下，对比林风眠和徐悲鸿对新旧文化的态度，也可以发现两种主张。

1925年，林风眠留学回国。经蔡元培推荐，次年担任国立北平艺术专科学校校长。林风眠批评当时旧式的艺术仅具娱乐功能，痛斥戏剧所表现的忠孝节义是旧时代的伪仪，指出因缺乏新艺术的陶冶来维持情感平衡，国人逐渐失去了同情心，变得冷酷自私。林风眠认为旧艺术的恶劣与新艺术的缺乏，对民情、经济、政治产生了极大的影响——孔夫子的礼教、帝国主义的巨爪、自下媚上的高官对小民压迫戕害……注



◎图5-3 林风眠《民间》1926年

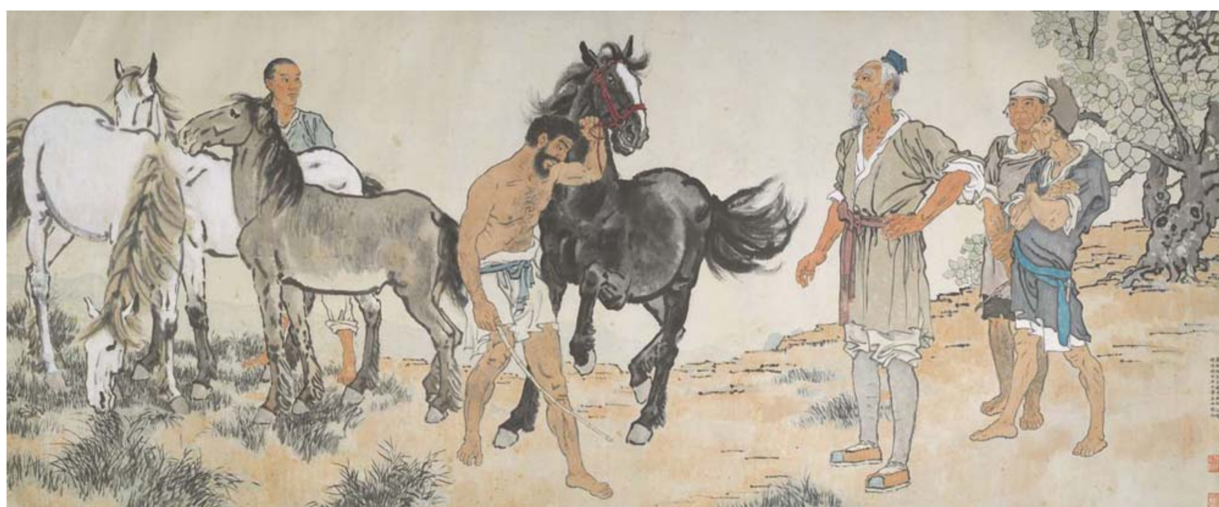


◎图5-4 林风眠《人道》1927年

林风眠对传统艺术的态度，使其重新评价了中国美术史。他认为魏晋六朝至唐代，作家尚能表现个性和时代；宋代的写意画能冲破前

人的成法（如梁楷的减笔画和米芾的水墨画），而院体画则表现出一种被限制的、不自由的倾向（如三病、十二忌、六要、六长等画诀的出现）；元代直到民国时期，国画则毫无创新，到了“山穷水尽，全无生路”的地步[注]。林风眠批评中国画“忘记了时间”[注]，未能表现画家本人的思想情感和时代的变化。由此他提出：新艺术应有助于人类社会，通过传达情感的作用，使人与人相互同情，以消除小我之见，达到社会的和平、平等、自由。林风眠号召青年艺术家一面创作新时代的艺术，一面向民众宣传艺术作用，以解放民众之精神。

反观徐悲鸿，则更多地表现出对传统文化的关切和对传统审美的延承。如徐悲鸿的自述，侧重记述自己受传统儒家教育的背景，及作为康有为弟子所受到书画指点。在行文叙事上，他一直有引用儒家经典的偏好。例如，徐悲鸿记其父亲“守宋儒严范，取去不苟”；自己自幼学习的情况是“既毕四子书，及《诗》《书》《易》《礼》乃及《左氏传》”；师从今文经学家康有为，“执弟子礼居门下，得纵观其所藏。如书画碑版之属，殊有佳者，相与论画，尤具卓见，如其卑薄四王，推崇宋法，务精深华妙，不尚士大夫浅率平易之作”[注]……不一而足。



◎图5-5 徐悲鸿《九方皋》139cm×351cm 1931年 徐悲鸿纪念馆藏

在艺术上，徐悲鸿反复以《中庸》总纲目“尊德性、崇问学、致广大、尽精微、极高明、道中庸”来概括其艺术理想，引用儒家经典《孔子》《孟子》《中庸》《大学》的道德箴言引证自己的艺术观点：绘画和修身进德一样，需要先遵守严谨的规范，方能求自由，以此痛批传统文人画“取巧”和现代艺术毫无传统根基的“创新”。

徐悲鸿认为中国画的优点在于非功利性：“吾国艺术趋向光明正大之途，以绍吾先人非功利（此为吾中国美术之特点、美术之共同条件固有非功利，但在他国恒有求福邀功之迹，不若中国人写花鸟、作山水、惟抒情寄美感）之伟迹。”(注)应尊重斯文，提倡高贵典雅的审美。因此，徐悲鸿多以古典题材绘画创作，除学习其应物象形之法，还可涉及其雍容之气度，如《徯我后》《田横五百士》《九方皋》《六朝人诗意》《知北游《孔子讲经图》《山鬼》《愚公移山》《紫气东来》等。



◎图5-6 徐悲鸿《愚公移山》143cm×424cm 1939—1941年徐悲鸿纪念馆藏

在欧洲举办中国画展览归来后，徐悲鸿曾表示中国艺术虽贵为隐士艺术，但未免有些回避社会现实，而对于延续传统和描写现实生活的艺术，徐悲鸿则大多给予了肯定。

综上，在对待新旧文化态度上，林风眠更像一位彻底的新青年，具有明显的反传统和革命情怀；徐悲鸿则更多地表现出对传统文化的关切和传统审美的延承。



◎图5-7 林风眠《人类的痛苦》1929年

三、对世界和民族的看法

1929年，林风眠有感于残酷的“清党”创作了有人道主义风格的油画《人类的痛苦》注，引起了戴季陶和蒋介石的大不满注。但在之后不久，在蔡元培的引荐下，林风眠加入国民党（1932—1945年）。

加入国民党后，林风眠受到“三民主义”的影响，提出为了实现自我，达到小我和大我的融合，艺术家要树立孙中山所说的“革命的、奋斗的、服务的”人生观。

革命就是人类在进化的过程中无限发展自我、实现自我的一种力量。我们在无穷的宇宙中，不过占数几十年岁的短时间，除了扩大生

命以外，找不出其他意义，而扩大生命，只有走向革命的途径。

奋斗的人生观也就是智仁勇的人生观，有这样的精神，不但个人的事业，可以成功，民族社会也就可以进步了。

一个人生活在世界上，如果只顾到小我，只有物质欲，那么人生的意义一定很微细。所以人生的目的应该是增进人类全体的生活，而这种目的应该以服务的精神表现出来。[注]

这种从小我到大我的道德推演模式，与林风眠的艺术观是一致的：“从个人意志活动的趋向上，我们找到个性，从种族的意志活动力的趋向上，我们找到民族性，从全人类意志活动的趋向上，我们找到时代性。”[注]

谈到艺术的“世界性”和“民族性”时，林风眠偏向于强调全人类共同的德性。林风眠回顾自己多年来专在“中西艺术之沟通上做功夫”，并认为“中国画”和“西洋画”实无根本区别，因而在杭州国立艺专担任校长时，将中国画和西画综合成绘画一系以教学[注]。

之所以形成这种中西绘画本无区别的艺术观，林风眠曾对此解释，这是因为自己在法国学习时，受到五四大同思想和人道主义趋向的影响，表示“五四时期”中华民族的觉醒，是自己民族意识的来源。这种与大同思想、人道主义、人的自觉相联系的民族意识，无疑具有开放的、包容中西文化的胸襟，能从普遍人性的角度看待问题[注]。

徐悲鸿谈到民族时，往往联系到中国的传统文化。他改良中国画的根本目的是为了发扬光大我国固有的艺术精神，认为学习外来艺术断不可消灭民族之本性。因此，徐悲鸿评价中国美术史时，往往在民族本位立场推崇上古之美术，即便并非写实；贬低“侵入华夏”的印度艺术；评价唐宋绘画兴盛源于民族精神之形成，与林风眠认为其源于文化融合正好相反。；批评自元以降“中国艺事随民族衰颓”；痛责“主

张气韵，不尚形似”为学画人开方便法门，由董其昌到四王抄袭倾向日趋严重；怒斥士大夫咬文嚼字、安坐而食、畏难就易的陋习……[注]

谈到美术馆的功用，徐悲鸿强调文物礼器可寄托民族精神，呼吁对“国粹”和文物的重视和保藏。从欧洲宣传中国美术归来后，徐悲鸿多次提及俄罗斯作为后起民族的自强事例，举告国人，并反复表达对东北沦陷的悲痛和抗日救国的使命感，特撰文表达誓死抗日的决心：

追念往昔，吾圣祖烈宗开拓疆土丰功伟业，与夫龙门既凿，长城远亘，杏坛敷教，稷下谈天，五千年来灿烂煌之文明，独辟于东土者；反省今日，目击现状，诚不胜兴式微之悲，而挥危亡之泪！[注]

可见，徐悲鸿热切的爱国主义情怀和民族意识，与他对中国传统的历史、文化及艺术的强烈认同密不可分。

综上，在对世界和民族的看法上，林风眠从人道出发，心怀世界主义的大同思想，将个性、民族、时代联系起来；徐悲鸿则更强调民族精神，着眼于中国传统的民族文化和艺术复兴。

四、让“传统”在创造中新生

上文从科学主义、反传统、民族与世界这三个维度对林风眠和徐悲鸿进行考察，虽然二人走上了两条截然不同的艺术道路，但在思维模式上都是有迹可循的。

表5-3 林风眠与徐悲鸿思想对比

	是否为科学主义	是否为全盘反传统	民族或世界主义
林风眠	非科学主义（人之常情）	全盘反传统	世界主义
徐悲鸿	科学主义（科学新常识）	非全盘反传统	民族主义

林风眠以类似儒学心性论的思维模式，认为科学不太可能提供人生意义的答案。从情感出发，在全盘反传统的态度之上，认同世界大同的理想，易亲和深受心学影响的蔡元培、孙中山所持的三民主义。

徐悲鸿以类似程朱理学的思维模式，将科学知识视为“真理”或说新天道，获得了一种类似唯物论的世界观，使其更易于接受马克思主义的唯物史观，进而接受基于唯物史观的共产主义思想。同时，徐悲鸿站在民族主义的立场上，并未全盘反传统。

当我们不仅仅局限于理解林风眠和徐悲鸿“改良中国画传统”的传统“是什么”，而是向前一步，理解在民国年间作为新知识分子的他们“为什么”提出不同的方案，将发现他们改良中国画，并非“随机”学习西方绘画的风格，潜在的思维方式依然延续着中国道德哲学的传统。“沿着掌纹、烙着宿命”，我们能够还原历史前辈之所思所想，并将之呈现于世界文化艺术的视域之下，才能映照出东西文化艺术传统各自的来路。

理解“是什么”“为什么”并不意味着问题的终结，我们依然要扪心自问“怎么办”？作为新时代的知识分子，是否能完全赞同林风眠和徐悲鸿的艺术主张？他们基于自己的观点对中国美术史的评价是否属实？艺术和科学有什么关系？艺术和道德有什么关系？何种文化观和民族观是你觉得合理并从心底认同的？

要“退而瞻远”地回应这一个个问题并非易事。好在于经济繁荣的太平时代，有足够的时间来思考，我们应当退得更远看得更明，不惮于潜心“没入”从古至今东西方文化和艺术的深海，不惮于独自登岸创造出回应我们时代的艺术作品，正如曾经林风眠和徐悲鸿之所为！

---

1. 徐悲鸿.中国画改良之方法［J］.北京大学日刊.1918.5.23—25.
2. 徐悲鸿.古今中外艺术论——在大同大学讲演辞［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005：15.
3. 徐悲鸿.对泥人感言［A］.王震。徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005：43.
4. 金观涛、刘青峰.中国现代思想的起源［M］.北京：法律出版社，2011.6：129—136.
5. 徐悲鸿.与王少陵谈艺术［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005.9：81.
6. 徐悲鸿.在中华大学艺术讲演辞［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005.9：15.
7. 林风眠.致全国艺术界书［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：124.
8. 林风眠.知与感［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：69.
9. 林风眠.东西艺术之前途［A］.谷流、彭飞.林风眠谈艺录［C］.郑州：河南美术出版社，1999.10：34.
10. 同注释9。
11. 同注释4，第136—143页.
12. 林风眠.致全国艺术界书［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：124.
13. 林风眠.致全国艺术界书［A］.谷流、彭飞。林风眠谈艺录［C］.郑州：河南美术出版社，1999.10：58—61.
14. 林风眠.中国绘画新论［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：55—61.
15. 林风眠.我们所希望的国画前途［A］.谷流、彭飞.林风眠谈艺录［C］.郑州：河南美术出版社，1999.10：146.

16. 徐悲鸿.悲鸿自述［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社.2005.9：31.

17. 徐悲鸿.惑［A］.王震。徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005.9：22.

18. 1937年杭州沦陷，林风眠从国外带回和国内创作的油画作品皆毁于战火，本书所刊图来源于318art网，皆为民国报纸书籍所刊图片。2005年北京工艺美术出版社出版的《林风眠画集》曾收录过。

19. 郎绍君.林风眠［M］.石家庄：河北教育出版社，2002.12：57，59.

20. 林风眠.艺术与新生活运动［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：104.

21. 林风眠.什么是我们的坦途［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：84.

22. 林风眠.我的兴趣［A］.朱朴、林风眠谈艺录［C］.北京：中国青年出版社，2014.1：188.

23. 同注释22。

24. 徐悲鸿.马万里画展序［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005.9：88.

25. 徐悲鸿.在全欧宣传中国美术之经过［A］.王震.徐悲鸿文集［C］.上海：上海画报出版社，2005.9：67.

新传统主义背景下的《国画月刊》



张婧雅、彭卿／文

“当境有诗常错过，今看图画见诗情。”

曾几何时，“图画”是常见的用来指代画作的词汇。

如今我们已习惯使用“中国画”和“国画”来称呼传统画作。

但在20世纪30年代，

“国画”并非只是“中国画”的简称。

国画、国乐、国术......林林总总的“国”字头传统文化，

以恢复儒家伦理为诉求，成为民族认同。

1934年，《国画月刊》正是在这样的新传统主义和民族主义背景下创刊的。

传统、民族和世界，是近现代画坛面临的新议题。

一、20世纪30年代的中国文化本位建设

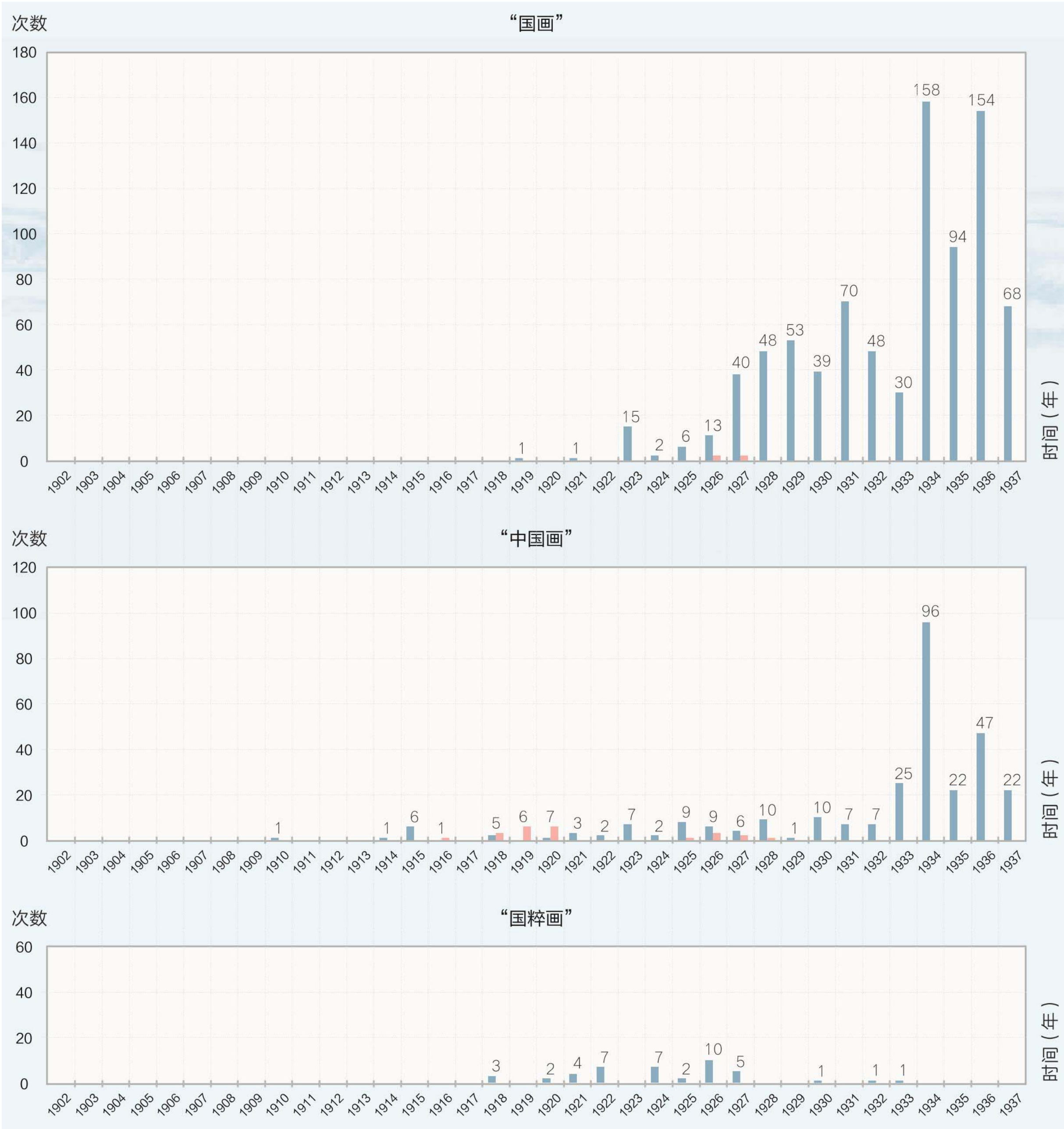
早在1902年，远渡日本的梁启超就曾提到过“中国画”：“伦敦布里芝消博物院中，有中日战役锦画数幅。一日本画，一中国画。中国画者，乃绘日本战败，大使匍匐北京廷下谢罪请和之状。”[注]既然有“日本画”，那么中国的画，自然是“中国画”。以国别作为绘画的区分，强调国家的意识，是近代民族主义产生的一种表现。这种近代民族主义，直到“五四运动”时期，才日渐成熟。

从用词的曲线图中，我们可以看到这个事实。1918年至1926年期间，“国画”“中国画”“国粹画”这三个词在文献中交替使用。但1927年后，“国画”一词开始大量使用，1934年后，“中国画”一词的使用量随着“国画”的上涨而上涨，走势与“国画”完全相同，而活跃于20世纪20年代的“国粹画”一词则逐渐淡出大众视野[注]。

1927年发生了什么大事?

那一年，国共合作破裂，国民党开始“清共运动”，与共产党划清界限。“三民主义”的纲领中，有号召力的仅存“民族主义”了。为了把民族主义和共产党所倡导的马列主义相区别，国民党不得不以中国文化为符号，将民族主义和儒家伦理相结合，演变成一种新传统主义[注]。自此，“五四运动”带来的西化浪潮虽未完全平息，但在新传统主义思潮的影响下，以民族主义为立国精神的热情日渐高涨，以儒家伦理为核心的中国传统文化的复兴成为民族认同。不少知识分子开始冷静地反思和审视中国文化建设的方向，并深刻地意识到重塑中国文化本位的重要性，以国画为代表的中国传统艺术迎来了蓬勃发展。“国画”一词不仅成为建设中国民族文化、树立新文化传统的特殊象征，也成为世界艺术的一员。

表6-1 1902—1937年“国画”“中国画”“国粹画”出现的频率



注：该图文献数据以“中国近现代思想与文学史专业数据库（1830—1930）”“全国报刊索引”数据库为依托，统计“中国画”“国粹画”“国画”的出现频率。1902-1932年统计工作由彭卿完成，1933年之后的统计工作由张婧雅完成。

抗日战争以前，以“国画”为名的期刊有《国画特刊》（1927年）、《中华国画杂志》（1932年）、《国画月刊》（1934年）、《国画》（1936年）等。这些“国画”的观念实质，均可以视作国民党高举民族主义大旗树立起来的新传统主义，是三民主义儒家化在绘画

上的体现。在绘画理论方面，中国画史、中国画学、中国画论等研究也在这一时期集中出现，例如郑昶《中国画学全史》、中国画学研究会主办的《艺林旬刊》等在美术界的影响都很大。

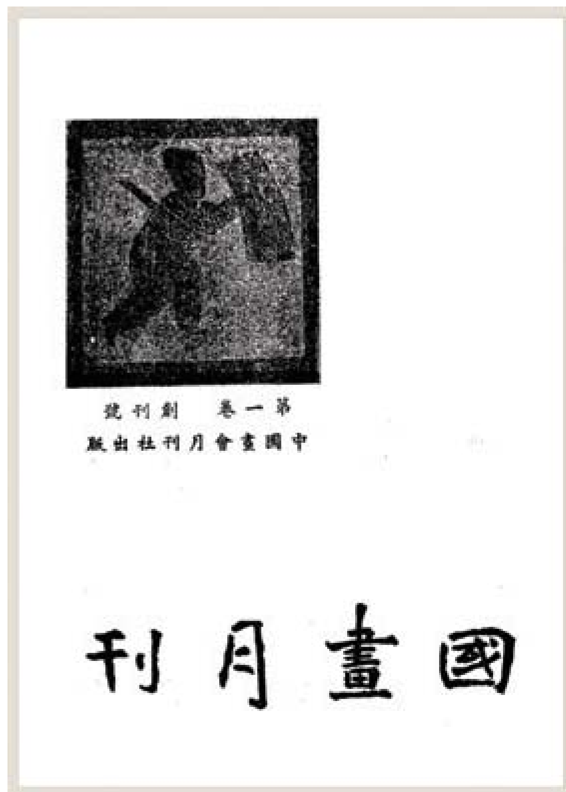
对比当时欧美和日本艺术的发展盛况，一些中国画家认为，我国艺术之所以衰弱，是因为缺少一个有着共同发展目标的画会组织。1930年6月，叶恭绰提出要组建一个广大而坚固的绘画团体，并以“导扬国画的特长，开阔国画的领域，融合国画的派别，参加世界的艺术运动”为目的[注]。“中国画会”应运而生。

近现代的美术社团成千上万，但要说在政府机关（上海特别市党务执行委员会）立案的、联合了全国艺术界同仁力量的大型社团，就非“中国画会”莫属了[注]。1932年11月28日，中国画会向上海特别市党务执行委员会呈请的协会成立议案获得许可。12月18日，中国画会召开成立大会并宣布画会宗旨：“一、发扬中国固有艺术；二、以互助精神共谋生活安定；三、对外宣传增进国际艺术地位。”[注]中国画会是民国画坛规模最大的画家学术团体，兴盛时期成员遍布南北，多达三百余人。

二、《国画月刊》的登场

1934年始，由贺天健、谢海燕等人主编的《国画月刊》出版发行，该刊真切记录了中国画会的发展历程，以及为复兴中国传统艺术、发扬民族文化精神所付出的实践。《国画月刊》可以说是中国画会“生命之寄托”（贺天健，《国画月刊》编后语）。虽以“国画”为刊物名，但该刊的特殊之处在于并没有一味地屏蔽西方艺术。反而从中西艺术对比的角度，展开了国画与西画在表现技法、思想观念、审美价值、教育理论等诸多方面的差异化研究。在20世纪30年代风起云涌

的上海画坛，《国画月刊》的发声无疑起到对比中西绘画体系的积极作用。



◎图6-1 《国画月刊》创刊号封面

《国画月刊》发刊语

本刊在中国画会的立场上，负有两大使命：

（一）提倡绘画法度，改善作风。

（二）沟通会员消息，推进会务。

第一使命之诠解：欲改善现在之作风，务知其弊因之所在；则法度之需要，不可缓矣。故本刊拟尽其力之所能，多搜古代现代名画而具有法度者以次发表，一方面则以文字之演述法度之精神。另一方面因改善作风关系，不得不从纠正与指示之道路上着力。

第二使命之诠解：本会会员日渐继续增加，而又各处一方，设无沟通办法，则隔离与涣散之弊自不能免。因此每期将各会员消息，力尽其诚，以采访之。会员既能互知其情状，则一唱百和而有益于会务之推进，自不待言。

本刊除于役于此两大使命外，而于我文化立场上又须尽其一大职责。其职责之效用，即发挥固有艺术之精神提高国际艺术地位。

《国画月刊》全刊共刊登文字类作品一百五十四篇，其中“论述”栏目刊登文章最多，共七十五篇，以谈论山水画的文章占多数；其次是“文苑”栏目，共刊登诗词五十二篇、著作十一篇、漫谈（杂俎）八篇、短评六篇，通讯和专载各一篇。其中主编贺天健撰写了包括诗歌在内的二十六篇文字，在一定程度上引导着整个期刊的价值取向，即提倡以宋元法度医治画坛时弊。浏览各期刊物目录可知，黄宾虹、郑午昌、夏敬观等人的言论多在阐释传统和提倡法度；贺天健、陆丹林、陈小蝶、俞剑华等人则更关注画坛实况，品评当下艺术乱象。

《国画月刊》全刊共刊登绘画作品一百二十一幅。其中当代同仁的作品十六幅，国外名作十二幅，其余九十三幅都是古代绘画作品，占图片总数的77%，这自然是由中国画会“复兴传统文化”“发挥固有艺术精神”之立场所决定的[注]。

在这些古代绘画中，以山水为题材的作品最多，山水画有七十余幅，占图片总数的60%以上。此外，还有作为人物画背景出现的山水，以及特别讨论山水画思想的两期专刊。反观人物画与花鸟画则选刊数量较少，分别是八幅与十幅。山水画一向是中国传统绘画中最重要的科目，也是历代文人画家最热衷的题材。自魏晋玄学兴起以来，以自然为道德成为一代代士人的追求，画山水作为“游山水”这一修身行为的延伸，正是表达士人才性的途径和他们修身得道的方法，山水画也成为文人画的主流形式，并一直延续到近代。

综观十二期《国画月刊》，其对“发挥固有艺术之精神，提高国际艺术地位”的诠释体现无余。如第六期月刊出版时间为1935年4月，恰逢英国伦敦中国艺术国际展览会（International Exhibition of Chinese Art）上海预展会之期，故设“专载”栏目单独刊登叶恭绰《对伦敦中国艺展意见》一文。此外，该期特设的“通讯”栏目，刊登的也是刘海粟与贺天健、郑午昌的通信（《伦敦通讯》），即刘海粟将在伦敦新白林顿美术院（今英国皇家艺术学院）展出现代中国画的消息。两篇文章以专栏形式单独刊登，意在突出中国画在国际上享有盛誉并大受欢迎的情况，以期在读者中重新树立对中国文化的民族认同。后续数期月刊中也有对国际画展的关注，凸显了刊物的世界主义观念与近代民族主义立场。

表6-2 《国画月刊》图版目录

第一期	吴镇《溪山渔隐图》——吴丑簃藏　周臣《兰亭图长卷首端》——秦清曾藏 方方壶《古岩长松》——荣宝斋主藏　石涛《花卉册》两页——陈小蝶藏 王问《野塘觅句》——黄宾虹藏　王忘庵《花卉》——黄宾虹藏
第二期	仇英《仿李龙眠琴会图》——鉏彝斋主人（秦文锦）藏　《董其昌精品》——吴湖帆藏 石涛《山水》——张大千藏　周臣《兰亭图》——秦清曾藏　方士庶《仿米元章云山图》 王问《湖上骑驴》——黄宾虹藏　龚贤《湖山一角》——陈小蝶藏　王綦《梅花》
第三期	郑旼《远岫平林》——黄宾虹藏　张洽《秋江晓色》——孙雪泥藏 柯九思《孤亭丛林》——涵虚楼藏　龚贤《秋林晚烟》——陈小蝶藏 仇英《羲之玩鹅》——陈小蝶藏　周臣《兰亭图长卷之三》——秦清曾藏 石涛《古岫出云》　胡玉昆《岁寒三友》　孟觐乙《樱荀图》

第四期	黄公望《秋山无尽图卷》　赵孟頫《倪云林洛神图部分》　石涛《山水》 黄子久《秋山放棹》　唐寅《山水扇》　米芾《山水》 王维《雪溪图》　燕文贵《秋山萧寺》　王翚《秋山闲读》 方方壶《层峦晴空》　董源《洞天山堂》　倪瓒《疏林孤亭》 马远《雨中山水》　巨然《秋山问道》　郭熙《高岩飞瀑》 吴镇《水林幽居》　夏圭《江头泊舟》　文徵明《山水扇》 黄鹤山樵《溪亭观瀑》　宋徽宗《豁山秋色》 文西（达·芬奇）《风景》《微笑》　罗朗（克洛德·洛兰）《风景》 亨利·卢梭《轧石场》　莫内（莫奈）《风景》《地中海岸》 奚斯莱（西斯莱）《风景》　柯洛（柯罗）《风景》 刘思戴（雷斯达尔）《风车》　霍本玛（霍贝玛）《井树道》 特朗（德兰）《风景》　鲁本斯《风景》
第五期	李迪《旭日林间》　夏圭《山水图》　高克恭《山水》 王廉州（王鉴）《仿古精品》　秦谊亭（秦炳文）《飞阁临江》 董其昌《山水》　张路《渔父图》 史公扎克（塞贡扎克）《风景》　白克林（阿诺德·勃克林）《死岛》 马蒂斯《奥丽梵风景》　林勃兰德（伦勃朗）《风景》
第六期	汪霭《扶筇觅句》　汪霭《远浦归帆》 朱耷《山外梵音》　朱耷《剩水残山》 朱耷《断云零雨》　周臣《兰亭图长卷之四》 田玉海《晓荷迎风》　吴山涛《湖上寻诗》
第七期	朱耷《山水》——黄宾虹藏　《董其昌精品》——黄宾虹藏 五代人《雪渔图》　周臣《兰亭图卷之五》　汪霭《山水之一》 汪霭《山水之二》　汪霭《山水之三》
第八期	周臣《兰亭图卷之五》——秦清曾藏　李永昌《仿元山水》——黄宾虹藏 石涛《第一神品》——许修直藏　刘松年《丝纶图》　郭熙《山水》 苏汉臣《秋庭婴戏》　李迪《风雨归牧》　宋徽宗《白鹅》
第九、十合订期	华嵒《观云图》——黄宾虹藏　黄公望墓园图（照片）——贺天健识 黄昌言《雪夜莫归图长卷》（五幅）——贺天健选、李钟杰藏 马远《秋江渔隐》（艺展出品）　宋人《豁山暮雪》（艺展出品） 宋人《枇杷戏猿》（艺展出品）　宋人《赏月空山》（艺展出品） 周臣《兰亭卷》——李钟杰藏　周臣《兰亭卷》——秦清曾藏 丁云鹏《山水》——李钟杰藏　孙雪居《古梅》——李钟杰藏 蓝瑛《山水》——李钟杰藏　何孝子《山水》——李钟杰藏 《钱箨石兰》——李钟杰藏
第十一、十二合订期	黄宾虹《山水》　夏剑丞《山水》　谢公展《翎毛》　陈小翠《人物》 俞剑华《山水》　汪亚尘《金鱼》　郑午昌《山水》　戴云起《山水》 施翀鹏《山水》　丁念先《山水》　贺天健《山水》　贺天健《山水》 孙雪泥《山水》　胡忠英女士遗作《山水》　顾老痴《山水卷》——陆小曼藏

三、树立新传统的方式

1.法度

《国画月刊》在发刊语中就阐明了刊物负有“提倡绘画法度，改善作风”之使命，对于发表的作品要求是“具有法度的古代现代名画”，以及“演述法度精神”的文字，这一宗旨贯彻了全十二册刊物始终。

“法度”一词的产生时间颇早，《荀子·性恶》有言：“礼义生而制法度。”19世纪下半叶的“法度”一词多用于指法令制度之义。20世纪初，“法度”成为约定俗成的规则，适用于学术、文学与艺术领域。

对绘画法度的讨论充斥在二三十年代的中国画界。如1925年《京报副刊》中有一则张雪杨国画展览会的新闻，时人评价其作品富有创造力，取材于自然景观，具有现实主义精神，又合乎古人绘画之法度，为艺术界的贡献不小；又如1929年，贺天健在参观马万里、汤眉倩夫妇的国画展览会时，称汤眉倩的绘画“以慧秀绝资”描绘出了恽南田清新超逸的情趣，而且山水颇遵循古人之法度，可谓“女中之杰也”；1932年许士骐在《鸿庐读画记》中也表达出他对某些国画家或丧失法度或食古不化的不满：

近人之治国画者，非一味摹古，刻划形骸。即信笔涂鸦，漫无法度，欲求体会自然，尽物之性。而运笔拨墨，独出机抒，以发挥性灵，实不宜观，此国画之所以日就式微，而一蹶不振也。注

何为法度？如何才能具有法度？贺天健在一篇文章中给出了详细的说明：

今日之弊在何处乎？在乎无法度。然则法度既已为古人之粪渣矣，当何复有粪渣医粪渣之可能？夫粪渣者，非法度之谓也；法度亡，而才有粪渣耳。法度之定义，为经过许多古人之研究而得之一贯

定理，及真确之法则，后人可循之以达其目的之标准也。夫法者，随机应变，因地制宜，非一劳永逸，牢不可破之谓也。要在我人用之不失其性，循之不拘其辙，庄子曾以薪尽指传火而喻其理，盖可知矣。是法为演进者，非据守者，度为法之横的方式，故一时代一家数每有其遗痕留言焉。

……

然则法度以何为适？曰宋元是也。宋尚实，适治今之空疏，元尚醇，适治今之泛杂；治今之弊，舍宋元谁堪代之。

……

于是则始不为方式所拘，至其精义原理之何在？则有宋元人理论在焉。(注)

在贺天健看来，宋元风骨就是最适合的法度。《国画月刊》第四期、第五期合订本《中西山水画思想专号》中所刊古代绘画众多，其中以宋元作品最多。而其中所刊的西方画作，选取的标准有两方面，一是举世闻名之无价之宝，如达·芬奇《蒙娜·丽莎》；二是西方各风格流派的代表人物之作，如野兽派代表马蒂斯的《奥丽梵风景》、印象派领袖莫奈的《地中海岸》、古典田园风景画家霍贝玛的焦点透视技法之典范《林间小道》等。这些作品都是中西艺术史中的典范，可称为法度的代表。



◎图6-2 梅因德尔特·霍贝玛《林间小道》

《国画月刊》第七期发表了贺天建、谢海燕的文章《中西山水画思想专刊插图之检点》，对第四期、第五期合订本中刊登的四十余幅绘画作品进行逐一分析，说明专号中所选插图的原因与依据，也不出意外地提到了“法度”。如对董源的《洞天山堂》一图的评价：“以编者所见北苑之作，此盖最具北宋人法度者，谓之曰精，谁曰不宜。不独董氏之真迹为可宝也。”再如对王蒙《溪亭观瀑图》的观点：“天健幼时曾由秦正农先生介得观于南湖廉先生处，云头间解索，渴点攒聚，实为山樵参用河阳法度之作。”注

《国画月刊》认为，当时画坛的问题就在于法度的式微，或陈陈相因、积久不变的摹古，或中西杂糅、不伦不类的西化。只有法度深入人心才能改变画坛诡异的作风弊病。“法度”之所以成为《国画月

刊》理论宗旨的核心，正在于它要树立新的道统，寻找古代绘画的典范，遵循艺术的精神。这正是《国画月刊》乃至整个中国画会的画家们的共同诉求。

2.作风

20世纪20年代前后，“作风”一词多用于文学领域的评论中，多用于指代诗歌等文学作品的风格。周作人《日本近三十年小说之发达》《可爱的人》（译作）、俞平伯《作诗的一点经验》、鲁迅《幸福》（译作）等文章中皆出现了“作风”一词。30年代开始，这一词开始在电影、戏剧、绘画等艺术领域被广泛使用。

“作风”同样被《国画月刊》关注。贺天健在创刊号开篇《中国画会理论上之演述》中，就提出当时艺术中存在的作风问题：

我人在发起中国画会之前，感觉得吾国绘画一道，不论其学理上与技巧上之如何；总言之：比较宋元，远不相及，自不必言；即比之以清乾嘉以上之作风，亦瞠乎后矣。

在另一篇《中国山水画今日之病态及其救济方法》中，贺天健详细指出了当时画界的病态作风：印写古人画稿以为不失古法者、临摹印本放大成画以为己作者、东拼西凑以为创作者、乱涂乱摹以为创作者、不知宋元明清而自以为创作者、以西洋画法参入中画中以为创作者等。

为了避免病态时风影响刊物，在中国画会的会员大会上，会务讨论清楚说明《国画月刊》上即使是登载本会会员的作品，也要“经编辑委员会审查通过”方可采用。随着刊物的读者越来越多，在月刊销量形势大好，声名远播之际，为防止自满浮躁之风，在第八期月刊中编者重申办刊宗旨，强调对登载作品的要求。

不标榜，不攻讦，纠正现代作风，整理过去史迹，不涉偏斜之见，不作过激言论，不作欺人之企图，不为盲从之引导。因此，所刊插图以古人为限，文字以纯正为则。

……

再本刊言论，原主公开，如有根据本刊宗旨，发为言论，投稿本刊者：无不乐于披露。倘持论陈腐、文字晦涩、见解失当，并意图假本刊为猎名利与攻讦他人者，虽属知友及同道交好，恕不录收。注

美术革命之后，对国画的质疑声不断。30年代摆在人们面前的问题是如何使国画走向现代，而非一味地打倒。综上不难发现，《国画月刊》在中国画的法度与作风问题上，以不守旧不盲从的进步精神及开阔的学术视野为转型时期的中国画发展做出了尝试。《国画月刊》的创办，使代表着传统文化的中国画从清末的四王范式中走出来，追寻宋元的精神，在30年代倡导着一种新的传统典范。使国画在近现代的转型中，怀着理性和建设的态度，探讨着如何面对传统和民族，如何走向现代和世界。

四、《中西山水画思想专号》：民族与世界的对比

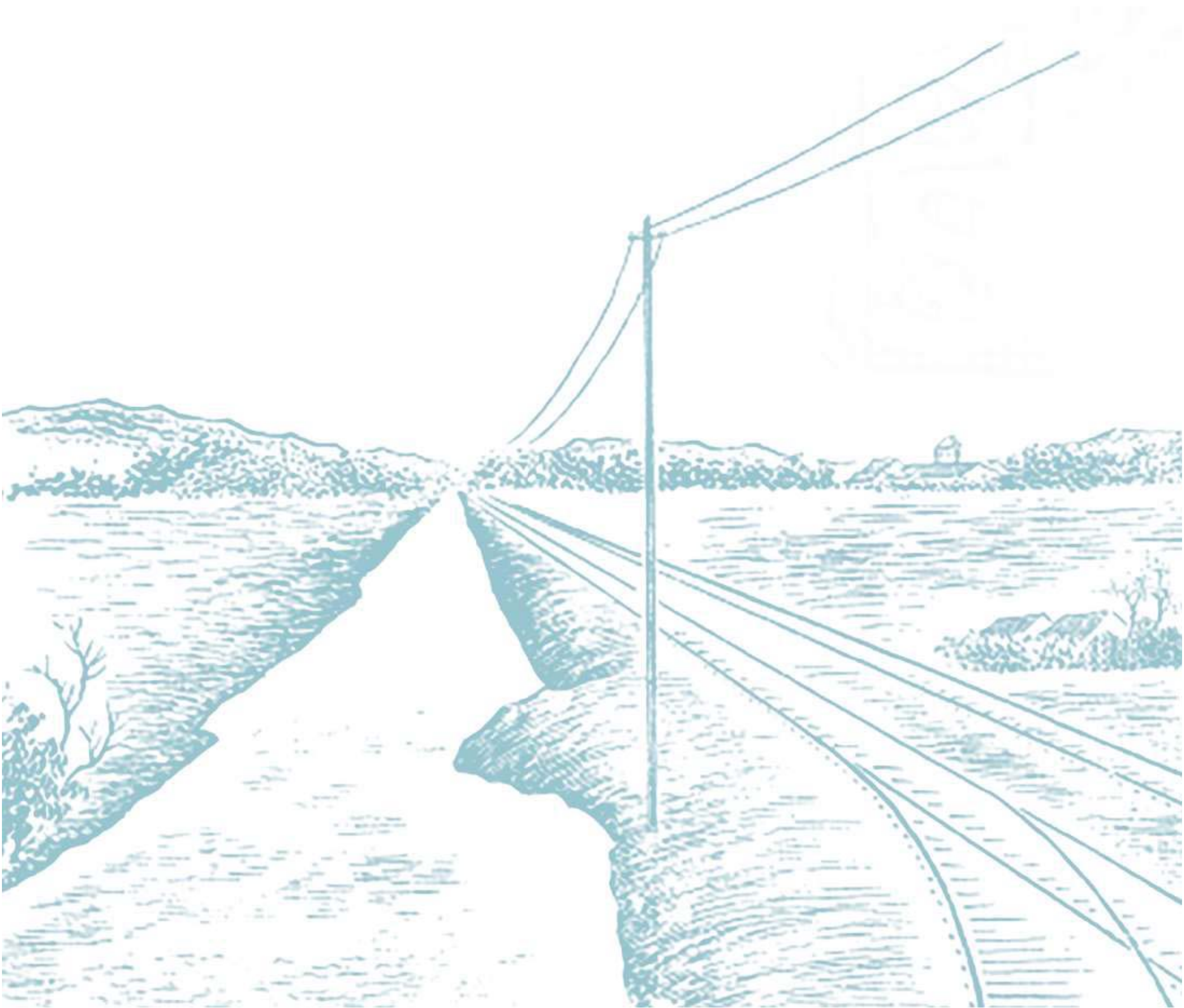
“风景”一词由来已久，一为自然风光、景色之义，杜牧《瑶瑟》中有云：“风景人间不如此，动摇湘水彻明寒。”另一层则有风采、风度之义，用于形容人的精神面貌。最初的“风景”一词并没有应用到绘画领域，直到近代，西方描绘自然风光的“风景画”才逐渐与传统“山水画”相对而论。

中国的山水画与西洋的风景画本属两个不同的艺术系统。中国山水画的背后蕴含着儒家道德修身精神。它起源于魏晋，形成于隋唐，兴盛于两宋，比西方以自然风景为取材对象的“风景画”早了近千年。

民国画坛，从民族主义立场出发的传统画家们往往用“中国画为西洋画的先觉者”“西画趋向于中画”[注]之论强化自己的民族自尊心，以强调中国画的正统地位与优越性。

而西方艺术以反映“真实”作为最终标准。求真实的精神最早源于古希腊，随着希腊罗马的理性精神被纳入基督教，西方绘画的大传统被包含在理性的宗教之中成长起来。直到现代性理念从天主教文明中脱颖而出，西方绘画及其审美传统才真正成熟。当对上帝的信仰变成和理性二元并列的存在时，自然界风景和事物突然和信仰上帝无关，它们成为单纯的理性研究的对象[注]。这就诞生了现代意义上的西方风景画与静物画，二者都是以再现最真实的物象为目标的。

20世纪初的中国社会开始了对西方现代性的模仿：一方面坚持儒学的信仰，一方面学习西方的科学求真。这一时期中国报刊中刊出的“风景画”，并不是如今人们熟悉地西方风景画。而是比绘画更具有真实性的摄影照片，或是科学求真影响下的具有知识性、写生性的插图绘画。这些与传统儒学背景下山水画的修身追求相去甚远。在这一时期，西方风景画并未对中国传统山水画的本质产生大的冲击。





◎图6-3 1909年《舆论日报图画》刊《粤汉铁路石围塘》，作品上方题有“风景画”三字。该图出自上海图书馆全国报刊索引



◎图6-4 1921年《新声》刊张聿光绘《风景画》



◎图6-5 1921年《新声》刊胡𬇙平绘《风景画》。图6-4、图6-5均出自上海图书馆全国报刊索引数据库

但是，新文化运动使中国社会彻底摒弃了传统的儒家观念，山水不再是士人对儒家道德的修身追求的寄托，而是单纯用于观赏的自然风光。如1921年《新声》刊登的胡平、张聿光的风景画，张聿光运用的是有透视感的西方画法，而胡平的作品则是一幅传统特色的山水画，但杂志却都以“风景画”冠名这两幅画作。“风景画”被等同于“山水画”的叫法，究其本质则为抹去山水画中的传统道德关怀色彩，强调其作为观赏性风景的存在。也是从这一时期开始，山水画与风景画的概念出现了混淆。

随着西方艺术日渐进入中国视野，对风景画画史与技法的介绍开始变多，并出现“中国风景画”或“西洋山水画”的命名。《国画月刊》的《中西山水画思想专号》就是产生于这个背景之下。专号的名字选用了中国的“山水”二字，将风景画视作西方的山水画。这一方面是中国文化本位的体现，另一方面也透露出当时已将风景等同于山水的中国画危机。

谢海燕在第三期的最后发表了《中西山水画思想专号发刊前谈》一文，对专号做出声明：

故此次中西山水画思想专号的发刊，对我们至少有下列的两个意义：一、介绍西洋绘画知识，扩大眼光，俾得认清自己，认清他人，洞悉利弊之所在，而知所取舍。二、比较中西艺术之质量，究其盛衰之所当然，而知所警励，努力以谋我国艺术之复兴。[注]

专号将风景画与山水画相互参照，展开了学术讨论。在编辑之前，因投稿太多导致稿件堆积，篇幅超出以往两倍以上，遂分为四五期上下两卷。目录如下表。

如今，“山水画”与“风景画”已经清晰地归属于中西两个绘画系统中，成为各自独立的概念。两者都取材于自然风景，审美价值却大相径庭。随着社会的现代转型，山水画的修身价值在审美需求中曲高和

寡。风景画的审美习惯仍然在干预着人们对山水画的认识。潘天寿先生曾提出拉开中西距离，正说明了中国画审美的独立价值。或许，我们应当认识到中西艺术皆有其独特的文化价值，在认同二者各自独立的同时，以开放的心态研究中西艺术，才能深刻地理解艺术的意义。

表6-3 《国画月刊》第四期、第五期《中西山水画思想专号》

第四期	第五期
郑午昌《中西山水画思想专刊展望》	贺天健《中国山水画今日之病态及其救济方法》
贺天健《中国山水画在画科中打头之论证》	陈抱一《关于西洋画上的几个问题》
李宝泉《中国山水画的古典主义与自然主义》	谢海燕《西洋山水画史的考察》
黄宾虹《中国山水画的今昔之变迁》	陆丹林《谈新派画》
谢海燕《中国山水画思想的渊源》	俞剑华《中小学图画科宜授国画议》
贺天健《中国山水画滥觞时期之推考》	李宝泉《印象派以后的西洋风景画》
俞剑华《中国山水画之写生》	倪贻德《西洋山水画技法检讨》（续）
倪贻德《西洋山水画技法检讨》	谢海燕《中国山水画思想的渊源》（续）
郑午昌《中国山水画的师资》	黄宾虹《画法要旨》
孙福熙《西洋画中的风景》	陆丹林《画与诗》
陈影梅《西洋风景画与风景画家》	胡钟英女士遗作《新与旧》
李宝泉《印象派以后的西洋风景画》	
胡钟英女士遗著《中国山水画鉴赏家临摹家创作家之考核》	

回眸历史，20世纪30年代的《国画月刊》站在中国民族文化本位的立场上，较为系统地介绍了西方绘画的历史，同时以法度与作风作为标准进行自我要求，推动“国画”跻身世界艺术之林。它追溯着宋元山水画的精神，力求为当下树立新的绘画道统，为国画这一艺术形式延续传统和民族特点做出贡献。

---

1. 梁启超.史界兎尘录［J］.新民丛报，1902.9.2.
2. 彭卿.“国画”概念形成初探［A］.金观涛、毛建波.中国思想史与书画教学与研究集（五）［C］.杭州：中国美术学院出版社，2016：112.

3. 金观涛、刘青峰.开放中的变迁——再论中国社会超稳定结构［M］.北京：法律出版社，2011：278.

4. 陆丹林.国画家亟应联合［J］.蜜蜂，1930（第1卷第13期）：5.

5. 《上海市教育局关于中国画会呈请立案》，1932年8月26日呈递予上海市政府，收于《伪敌政治档案卷》1959年3月2日立卷，现藏于上海市档案馆，影印磁带Q235-2-1704。“上海特别市党务执行委员会颁给执字第1411号，证明组织健全，训令理合，依照上海市监督教育文化团体规则第三条之规定具备呈请书，附具章程、会员名册、职员履历表、印鉴单各三份，并检同证明组织健全训令，呈请钧局鉴核准予立案，实为公便谨呈。”

6. 中国画会成立典礼［N］.申报，1932.12.19.

7. 贺天健.中国画会理论上之演述［J］.国画月刊.上海：中国画会出版，1934（1）：3.

8. 许士骐.鸿庐读画记［N］.申报（自由谈），1932.8.1.

9. 贺天健.书小蝶清代无画论后［J］.国画月刊，1935（3）：38.

10. 贺天健、谢海燕.中西山水画思想专刊插图之检点［J］.国画月刊，1935（7）：163.

11. 贺天健.编后余谈［J］.国画月刊，1935（8）：尾页封面.

12. 丰子恺.艺术杂谭［J］.中国美术会季刊，1936（9）：84.“自文艺复兴至今日的西洋画的变迁，可说是一步一步向中国画接近来。西洋画已经中国画了！”

13. 金观涛.中国画起源及其演变的思想史探索［A］.金观涛、毛建波.中国思想与绘画教学和研究集（一）［C］.杭州：中国美术学院出版社，2012：8—9.

14. 谢海燕.中西山水画思想专号发刊前谈［J］.国画月刊，1935（3）：48.

革命路上：三四十年代中国画中的平民意识

魏祥奇／文

20世纪30至40年代，

黄少强、赵望云、关山月、蒋兆和等画家创作了

大量描绘和表现民间疾苦的画作，

这些画作呈现出他们内心深处发于本能的、人道主义的、悲天悯人的情感。

在抗日战争的背景下，

他们的艺术主张是具有现实主义精神的“平民意识”。



◎图7-1 胡一川《失业工人》19.1cm×26.8cm1932年中国美术馆藏

一、左翼美术思想的影响

1929年4月10日，在宁汉合流和东北易帜后，在刚刚完成形式统一的南京国民政府教育部的资助下，在教育部长蔡元培的呼吁和积极推动下，于上海举办的第一届全国美术展览会开幕。翻阅1929年教育部第一届全国美术展览会出版的特刊目录，会发现此时的中国美术界尚未对现实社会做出敏感反应，中国画仍是传统山水、花鸟和道释人物画的延续，尽管有笔墨语言上的创新，诸如高剑父师徒引入的日本朦胧体新画法，但未见有面向政治和社会革命的艺术表现。当然，由国民政府资助举办的全国美术展览会是不可能接纳反映民间苦难画作的。或者可以说，这次全国美术展览会展现的是严格的美术领域内部的思想生态，也是对蔡元培美育思想以及吕澂和陈独秀美术革命的积

极回应，但这也正是20世纪30年代左翼美术运动开始后所要对抗的价值观。

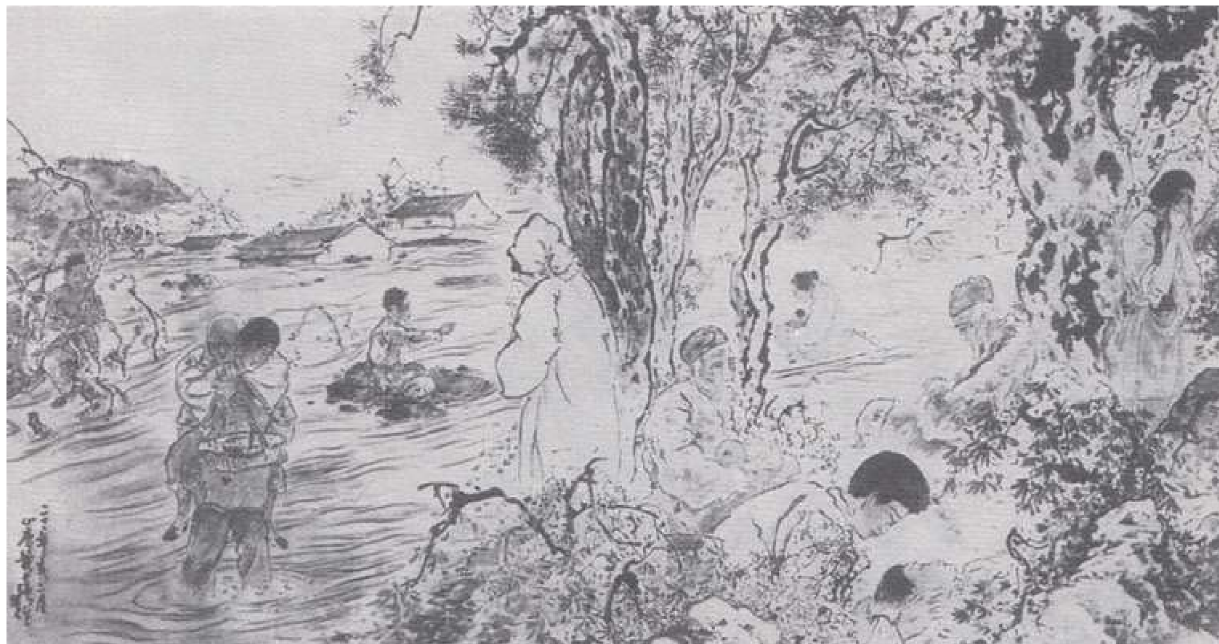
1931年2月7日，“中国左翼作家联盟”成员柔石、李伟森、胡也频、冯铿、殷夫五人于上海龙华警备司令部的监狱被国民党秘密杀害。鲁迅在创刊于当年4月5日的《前哨》上发表了一篇题为《中国无产阶级革命文学和前驱的血》的文章，为无产阶级革命文学所受迫害大声疾呼[注]。1931年5月，“上海一八艺社研究所”的青年美术家在上海虹口《每日新闻》社楼上举办了一个习作展，展出了胡一川的木刻《饥民》《流离》，汪占非的木刻《五死者》等，得到了来参观的鲁迅的推重。

中国近来其实也没有什么艺术家，号称“艺术家”者，他们的得名，与其说在艺术，倒是在他们的履历和作品的题目——故意题得香艳，漂渺，古怪，雄深。连骗带吓，令人觉得似乎了不得。然而时代是在不息地进行，现在新的，年青的，没有名的作家的作品站在这里了，以清醒的意识和坚强的努力，在榛莽中露出了日见生长的健壮的新芽。[注]

新兴木刻运动的青年版画家们有着明确的政治诉求，就像左翼作家联盟接受中国共产党的领导一样，他们的创作客观上同样是投向国民政府黑暗统治的匕首，他们的艺术就是无产阶级革命进行社会动员的宣传画。正是在左翼美术思想和抗争精神的启发下，才出现了与新兴木刻运动同时期的、描绘和表现贫苦人民的中国现代人物画。甚至可以说，没有左翼美术思想的传播，就不可能有现代中国画的先声。在某种意义上而言，20世纪20年代末的中国画家和参加新兴木刻运动的版画家，完全是不同活动空间的美术家群体[注]。在当时，绝大多数中国画家都受困于传统中国画的笔墨和图式，只有极少数人将目光转向了描绘社会和现实生活，其中最具代表性的莫过于黄少强、赵望云、关山月和蒋兆和等人。

二、黄少强：从关注民生到国仇家难之痛

中国古代关于生离死别的诗文和书法作品尤多，而在绘画上却鲜有直接表现，黄少强则直接描绘自己和家人命运的不幸，使其绘画具有了现实主义思想表征。1921—1927年间，黄少强先后有六位家人去世，其中就包括他的双亲。在此时期，他的作品都以描绘生离死别的家族悲剧为主题。当然，黄少强并没有直接描绘死亡，而是采用有象征主义特征的视觉图像，萦绕在作品中的像是“鬼魂”而不是一个活人，尤其是其松弛破碎的笔线，更使画面增加了人生若寄、生命倏忽的不稳定之感。正是黄少强从自己的生活而不是从绘画传统的语言和图式出发去画画，使其绘画具备了现代性的气质；而当黄少强将这种对自我的描绘扩展到身边经历同样命运的人时，一种感同身受的悲剧意识便笼罩在其内心深处，使其无法超越这种痛苦的生命预设，共同的悲剧命运就是天注定。



◎图7-2 黄少强《洪水流民图》1932年 原作已佚，转引自李伟铭《图像与历史——20世纪中国美术论稿》，北京：中国人民大学出版社，第268页

换而言之，20世纪30年代之前，黄少强的绘画并不能说是真正人道主义的、悲天悯人的、自上而下的“关怀”，而更多是将自己和身边

人的苦难归于命运无情、不公的敏感体验。事实上我们很难将这两者辨别清楚。在1928年创作并入选教育部第一届全国美术展览会的作品《穷途自赏》中，黄少强聚焦流落街头乞讨的拉二胡的老妇，面对民间的疾苦，画家联想到的仍然是自身多舛的命运，想到的是“家”和“民”，而非“国”，并没有将个体的苦难与政治的黑暗紧密联系在一起。

20世纪30年代，黄少强创作了大批画贫苦之人的画作。画中人为现场“写生”所得，还是依据照片作画，现在已无从知晓，因为黄少强很少在题记中说明何时何地画何人，但显然这些人物形象都是都市街头随处可见的贫苦人。从这些画作的诗跋可知，黄少强都是在描写画中人命运的凄惨，如剪下自己的头发售卖的老妪、街头行乞的盲歌女、落魄的名画手和文化人……他用作品践行了其“描写民间疾苦声”的宏愿。但与《穷途自赏》相同的是，在黄少强的诗文中并未有“国”的概念，核心仍是“民”。直到1938年10月广州沦陷，促使流亡中的黄少强陷入家国之思。

绘画以外，黄少强还留下丰富的诗稿文献。1940年9月，流亡香港时期的黄少强，为民间画会第九次展览会拟写了前言。

少年曾图无告人，惨编剩稿尽承尘。卅年一瞬人空老，结习难除旧本真。自笑疏狂似嵇阮，半肩书剑名山远。国仇家难总难忘，写尽哀愁成画本。危城讲学不知疲，烽火连天尚有诗。好是吾门三二子，相依为命共栖迟。红羊浩劫真疑梦，画冢成灰空腹痛。几人亡命走天涯，雨散风流时一恸。初心为负似当年，深入民间墨自研。万幅流民图不尽，感时恨别共忧煎……民间疾苦君知否，休说浮生一系匏。[注]

黄少强以“国仇家难”阐释自己的绘画思想，应与自己此时因广州沦陷而变成一个真正的流离失所的流亡者的境遇直接相关。1938年以前，黄少强描绘的还是流落广州街头失去土地的流民，或是因为水

灾、旱灾等不得不逃荒的灾民，又或者是因种种不幸而失去劳动力以致生活无以为继的贫民，很少出现因日本侵华战争而涌入城市的大量难民。此时的他，对于国家的概念想必有了全新的认识。我们在黄少强的诗文中读到的往往是哀伤和忧愁，他将苦难归结于疾病、灾难和命运的不幸。但在他的诗文中，罕有打倒富人或者是当权者的无产阶级革命式的话语。

应该说，1938年是黄少强绘画生涯的转折点，他的创作从画家自身的生命经验出发，走向审视民间的疾苦，表现国家和民族危亡的道路。虽然仍是描绘平民血泪，但他的绘画观念与整个时代的政治和文化脉象更加契合，即从“民”走向“国”。1940年黄少强撰写的这篇文章，也与当时常见的“共济国难展览会”所宣扬的立场相仿。当然，香港此时聚集了大量因战争而流离失所的难民，黄少强的绘画此时所面对的，也真的就是国破山河碎之后，民生愈加艰苦的现实。再加上黄少强自己同样是一位流亡者，就让他更能直接感受到“国仇家难”的“血与泪”。



◎图7-3 黄少强《残歌载道泪飘洒》133cm×313cm 1936年 广东美术馆藏



◎图7-4 赵望云《倦》天津《大公报》1928年6月9日刊载

三、赵望云：农村写生的观察者

1927年5月，时任北京艺术专科学校校长的林风眠组织了“北京艺术大会”，明确提出“促进社会艺术化”的口号，以至被当时主政北京的奉系军阀张作霖怀疑有“赤化”的倾向。林风眠在艺术大会上展示了自己的油画《斗争》《民间》《人类的痛苦》，尽管这些绘画更接近于“象征主义”而不是“现实主义”，但显然其思想深处已经有了用艺术抗争的意识，而不仅是为艺术而艺术、为美而艺术。很快，林风眠的艺术大会被终结，但是艺术家离开画室走向十字街头的行为方式，却影响了赵望云。

1928年，赵望云创作了《疲劳》《倦》《贫与病》等反映民间生活的作品。赵望云并没有像黄少强那样对民间疾苦有着强烈的内化的生命经验，他更像是一位观察者。他的艺术创作并不局限于对绘画语言风格的探索，而是面向现实生活、面向民间疾苦，创作反映现实苦难的新艺术。

赵望云自1932年始接受天津《大公报》的聘请，以特约旅行写生记者的身份数次赴农村写生，完成的部分画稿被刊登在《大公报》上，同时他得到冯玉祥的资助，出版了《农村写生集》等。对于赵望云而言，农村写生已经成为自己的职业，他需要通过绘画谋生活。但如果缺乏悲天悯人的情怀，他是不可能在绘画中展现民间的疾苦之声的，如《农村写生集》中的《暮色中老夫妇与秃鸦》《三个住庙者的生活中》等。赵望云不是在农村寻找世外桃源的美景，而是在关注生活上陷入绝境的农村人。他的创作也带有淳朴的田园气息，如描绘乡间农民春种、秋忙的情形，描绘秋冬时节的荒芜和凋零。简而言之，赵望云在写生和创作的时候，不仅注重表现美的艺术形式，更深入描绘了农村的民间疾苦。这个特点贯穿于赵望云20世纪30—40年代绘画创作的始终。





◎图7-5 赵望云《难民图》68cm×45cm 1935年 藏地不详



◎图7-6 关山月《从城市撤退》40cm×766cm 1939年 关山月美术馆藏

四、关山月：为国难写真

1939年，关山月创作了长卷《从城市撤退》。在这件作品中我们可以看到中国传统山水画的视觉意象，整幅手卷的空间结构和物象形态，都源于“雪景寒林”的图像范式。关山月“点写”了繁多的人物，这种“点景人物”显然源于中国传统山水画的基本视觉元素，可以说，他很巧妙地将中国传统山水画的“行旅图”置换为一幅“为国难写真”的“流民图”。

《从城市撤退》的苍茫和厚重的气质，与关山月的老师高剑父20世纪30年代以来孜孜以求的“新院体画”和“新宋画”的语言风格类近。但关山月不再使用勾写性的直线，而是以干笔擦写、湿笔晕染的枯涩的笔致表现被轰炸后的建筑废墟，耸立的高楼被简化处置为近景的群山，但墨色的积染营造出战火硝烟弥漫的视觉意象。

伴随着卷首出逃的难民，画家引导观者进入暮色深沉、白雪皑皑的寒冬景象，没有任何复杂的皴法，视觉中心无法从难民的行进队伍

中离开，但传统山水画长卷空间布局的基本样式仍是《从城市撤退》的叙事舞台。为了达到中国传统山水画长卷的气质和意境，关山月在画卷的后半段并没有绘制与“现代生活”相关的物品——只在画卷最开始的难民队伍中绘有一部汽车，而后就只有肩挑背负的步行者——一如古代山水画中的拽杖行人。淡墨渲染、布白“留空”，使画卷兼顾中国传统绘画的形式和“新国画”的内容。在画卷的跋文中，关山月写道：

民国廿七年十月廿一日，广州陷于倭寇，余从绥江出走，时历四十天，步行数千里，始由广州湾抵港，辗转来澳。当时途中，避寇之苦，凡所遇、所见、所闻、所感，无不悲惨绝伦，能侥幸逃亡者，似为大幸；但身世飘零，都无归宿，不知何去何从止也。其中有老者、幼者、残疾者、怀妊者，狼狈情形，可不言而喻。幸广东无大严寒，天气尚佳，不致如北方之冰天雪地，若为北方难者，其苦况更不可言状。余不敏，愧乏燕、许大手笔，举倭寇之祸笔之，书以昭示来兹，毋忘国耻，聊以斯画纪其事，惟恐表现手腕不足，贻笔大雅耳。



◎图7-7 关山月 《从城市撤退》局部

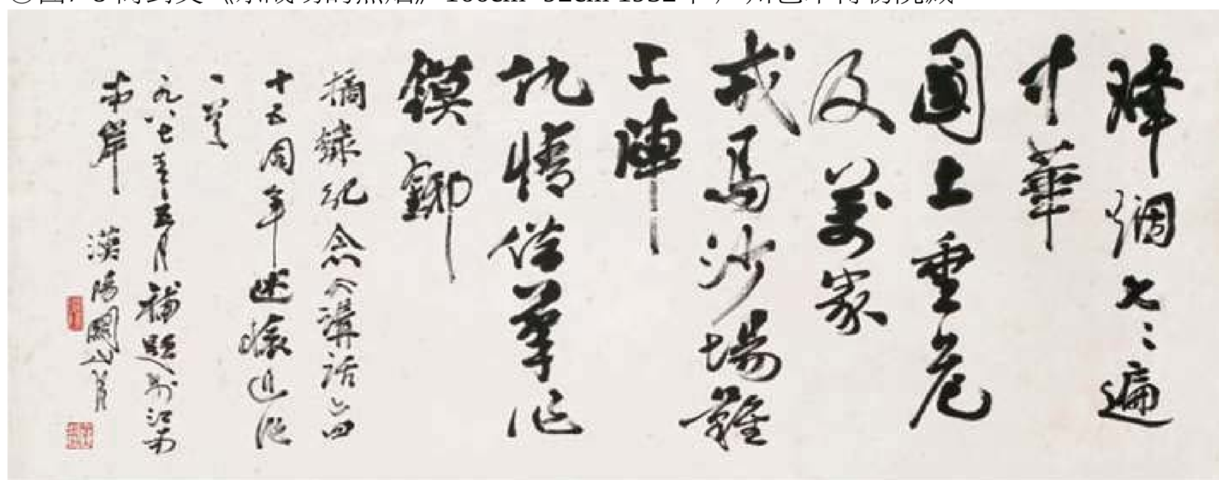
关山月在跋文中描述了自己逃难的经历，并依据视觉和感觉经验，综合了宋代燕文贵、许道宁的恢宏笔法，创作了这幅“聊以”“纪实”又表现怀古诗意的山水画卷。他延续了古代山水画的气局和图式，

而将逃亡的难民表现为若隐若现的点景人物，这样一种带有个人审美风格倾向的绘画可以说并未偏离高剑父的教义[注]。也正因为如此，参观展览的漫画家余所亚严词抨击这幅作品，指责绘画中残留的旧形式的“诗情画意”，而在表现抗战的主题上贫弱不堪[注]。的确，与当时的漫画和木刻版画相较，高剑父和关山月的“新国画”相对缺乏图像性的张力，由于过于接近摄影的视觉语言，很难表现出强烈的视觉震撼力，而笔墨的浓淡干湿等丰富表现在绘画主题第一位面前，虽不能说毫无价值，但画家是绝不容许沉迷于此的。





◎图7-8 高剑父《东战场的烈焰》166cm×92cm 1932年 广州艺术博物院藏



高剑父在《东战场的烈焰》中借鉴了日本画的渲染法，在表现火光冲天和硝烟弥漫的环境时达到颇为逼真的效果



◎图7-9 关山月《中山难民》120.5cm×94.5cm 1940年 关山月美术馆藏

关山月另外一件与“写生”相关的绘画，是完成于1940年2月的《中山难民》。关山月在题跋中写道：“民国廿九年二月十日，中山县陷敌民众逃难来澳，狼狈情形惨不忍睹，此图为当日速写所得。”关山月于春睡画院学画时就一直在练习写生，高剑父亦强调“新国画”和写生的关系。这幅作品中的人物被大致勾勒出轮廓线，但姿态和面部并没有过多细节刻画。

在这里我们同样可以感受到类似《从城市撤退》的空间意象，但是《中山难民》中确实有一种现场观看的速写感：远景中隐现的城

市，中景中倒塌的房屋，前景中衣衫褴褛、赤脚席地而坐、流离失所的老人和幼童，似乎再现的是《从城市撤退》的一个剖面图。废墟的空间烘托着难民的苦难困境，而渺小的人物也让整个画面空间充满了悲天悯人的冷寂和无助之感。关山月能够完成这些富有强烈写生意味的绘画，应该与其身处沦陷和抗争前线的真实经历有关。

关山月的艺术生涯中，1939年至1940年“为国难写真”的创作是一个思想的基点，这不仅是一种生存的经验，也是一种现代意识的自觉。

五、蒋兆和：为流民造像

1937年“七七事变”爆发，蒋兆和到北平后专注于描绘那些因日本发动侵略战争而流离失所的难民[注]。我们今天对蒋兆和笔下流浪小孩的真实来历已经无法弄清楚：他们是因东北三省沦陷而不得不跟随父母逃回关内的难民，还是因家乡自然灾害逃荒而流落北平街头的灾民，还是生活无以为继的孤儿？显然，在日本侵华战争爆发的历史背景下，平民所遭受的所有苦难与这场侵略战争是直接相关的。

蒋兆和的绘画创作建立在西画素描造型的基础之上，显然受到徐悲鸿倡导的写实主义绘画思想的启发，因此他的绘画与黄少强的作品有明显差异。后者的绘画更富情绪化的表现，而前者的绘画则表现出对人物结构和造型准确的苛求。蒋兆和通常需要对照模特写生，以逼真再现人物的精神特征，挖掘人物的内心情感世界，营造出叙事性绘画应有的环境和气氛。如果说黄少强的绘画中多少还保留有中国传统文人画直抒胸臆的痕迹，追随的是自己的内心世界，那么蒋兆和的绘画就是完全建立在源于欧洲的唯物论的哲学观念之上的，更信任自己的眼睛所见。

蒋兆和的绘画直面现实生活的苦难，让我们看到战争年代真实的人的生存处境，体味画家悲凉的心境。《街头叫苦》描绘的是一位衣不遮体的母亲怀抱赤身的婴儿，还有一位胆怯的男孩躲在身后，题跋曰：“街头叫苦为两郎，谁家伯伯可怜他，莫怨吾夫无力养，只恨奴家命不强。”《卖子图》写1939年河北水灾后一位母亲卖子的场景，母亲盘腿而坐，怀中是熟睡的婴儿，旁边则站立着五六岁的小男孩，母亲用手拉着他在诉说凄苦，题跋曰：“生汝如雏凤，年荒值几钱，此行须珍重，不比阿娘边。”这些题跋读来莫不让人眼眶湿润。

如果说黄少强的绘画中有着象征性和隐喻性的话，那么蒋兆和的绘画则是赤裸裸地呈现现实，他的创作带有强烈的人道主义关怀，似在用绘画塑造平民的纪念碑。当这些坚实的形象矗立在我们面前时，让人真切感受到生命权力遭到践踏的历史悲剧，感受到一个贫弱国家、一个民族的苦难和血泪。画家要为这些平民造像，为他们悲惨的命运呐喊，他呈现出的不仅仅是北平难民、灾民和流民的苦难，也是人类共同的苦难，他的作品即是历史的证言。

蒋兆和最重要的创作，莫过于1943年秋完成的巨幅长卷《流民图》。1938年6月9日，开封陷落，国民政府为保郑州，在黄河流经的河南花园口决堤。在最初，国民政府对外宣称花园口是日机轰炸所致，使国际舆论都在谴责日军暴行。但事实上是国民政府为了自身利益遗弃了身在沦陷区的百姓，以牺牲几百万平民的生命为代价，阻止日本军队西进。黄河花园口决堤的惨痛记忆，更向我们展现了普通百姓命贱如蝼蚁的事实。近年来学界陆续发现的关于黄泛区灾民生活的影像资料，以及抗战胜利后的赈灾影像资料显示，由于国民政府的赈灾和救济能力微乎其微，死亡与逃亡如影随形，几百万人的逃难队伍经过一片村庄，往往连树皮和草根都不会剩下。逃亡的队伍越来越大，战后能安然返回家乡的灾民却为数甚少，大多人都由于疾病、饥饿而客死异乡。

这便是1943年秋蒋兆和创作《流民图》时无可回避的历史语境。在这件纵两米的长卷中，蒋兆和刻画了逃难到北平的几十位灾民的形象，画面中弥漫着死亡的气息。蒋兆和为求真实再现，创作这件作品时曾使用了大量的模特，在此过程中想必有很多交谈，以至于我们相信，他在创作的过程中一定感受到了人性光辉的泯灭。画卷向我们展现的是人类历史的悲剧，人被自己所祈求赐福的神抛弃，最终等待他们的结局只有死亡，这正是蒋兆和所生存的时代中人的境遇。

平民意识肇始于1919年“新文化运动”的民主思潮和“美术革命”的“大众化”思潮。1927年大革命失败后，画家们逐渐受到马克思主义、无产阶级革命和共产主义思想的影响，从“普罗美术运动”逐渐走向1930年“左翼美术运动”，最终在30年代初形成了关注现实生活本身的思想倾向。



◎图7-10 蒋兆和《街头叫苦》纸本设色 110cm×65.5cm 私人藏





◎图7-11 蒋兆和《流民图》200cm×1202cm 1942—1943年 中国美术馆藏

这种“现实主义关怀”的创作意识通过抗日战争这一历史诱因，更为确切地表达了出来。1937年日军全面侵华战争开始后，文学艺术界和知识分子空前团结，一改30年代初流派纷争的局面，所有的分歧都在“抗战”的召唤下销声匿迹。从上海、南京撤离到汉口的文学艺术界和知识分子，聚集在一起成立了“中华全国文艺界抗敌协会”，并发起了一系列“战地访问团”。他们离开熟悉的城市，去往陌生的乡村，深入平民大众，用各种形式使其真切认识到国家民族正处生死存亡之秋，号召百姓加入抗战队伍。平民，成为革命路上艺术表达的重要主题。

1. “我们的这几个同志已被暗杀了，这自然是无产阶级革命文学的若干的损失，我们的很大的悲痛。但无产阶级革命文学却仍然滋长，因为这是属于革命的广大劳苦群众的，大众存在一日，壮大一日，无产阶级革命文学也就滋长一日。我们的同志的血，已经证明了无产阶级革命文学和革命的劳苦大众是在受一样的压迫，一样的残杀，作一样的战斗，有一样的运命，是革命的劳苦大众的文学。”鲁迅.中国无产阶级革命文学和前驱的血［N］.前哨，1931-4-5.

2. 鲁迅.一八艺社习作展览会小引［N］.文艺新闻（14），1931-6-15.事实上，20世纪30年代初开始，鲁迅便已经在青年美术家群体中产生影响。1930年2月21日、3月9日，他先后到许幸之等人成立的“时代美术社”做了两次演讲；1930年7月，一八艺社、时代美术社和上海新华艺术专科学校、上海美术专科学校的青年美术家仿照中国左翼作家联盟，共同组建了“左翼美术家联盟”，鲁迅在8月6日为他们的“文艺讲习班”做了题为《美术的写实主义问题》的演讲，有百余人到会。除此之外，1931年8月17日至22日，鲁迅还邀请日本友人内山完造的弟弟内山嘉吉为青年美术家们做一个“木刻讲习班”。陆地.中国现代版画史［M］.北京：人民美术出版社.1987：37—47.

3. 美术家群体：中国画家群体在20年代至30年代提出了重置传统的主张——主张折中中西、融汇古今；主张精研古法、博取新知；主张复兴中国传统画学，以期获得民族文化身份的认同。事实上这种文化主张也得到南京国民政府的支持，因为其论争仅限于中国画学的传统派、折中派和革新派之间，并没有像鲁迅及左翼美术运动中的新兴木刻运动一样，对国民政府的政治体系而言是充满威胁和危险的，与之相比，中国画家群体的思想主张是“无害”的。

4. 1940年9月9日香港出版的《民间画会第九次绘画展览会会场特刊》。转引自李伟铭.图像与历史——20世纪中国美术论稿［M］.北京：中国人民大学出版社.2005：286.

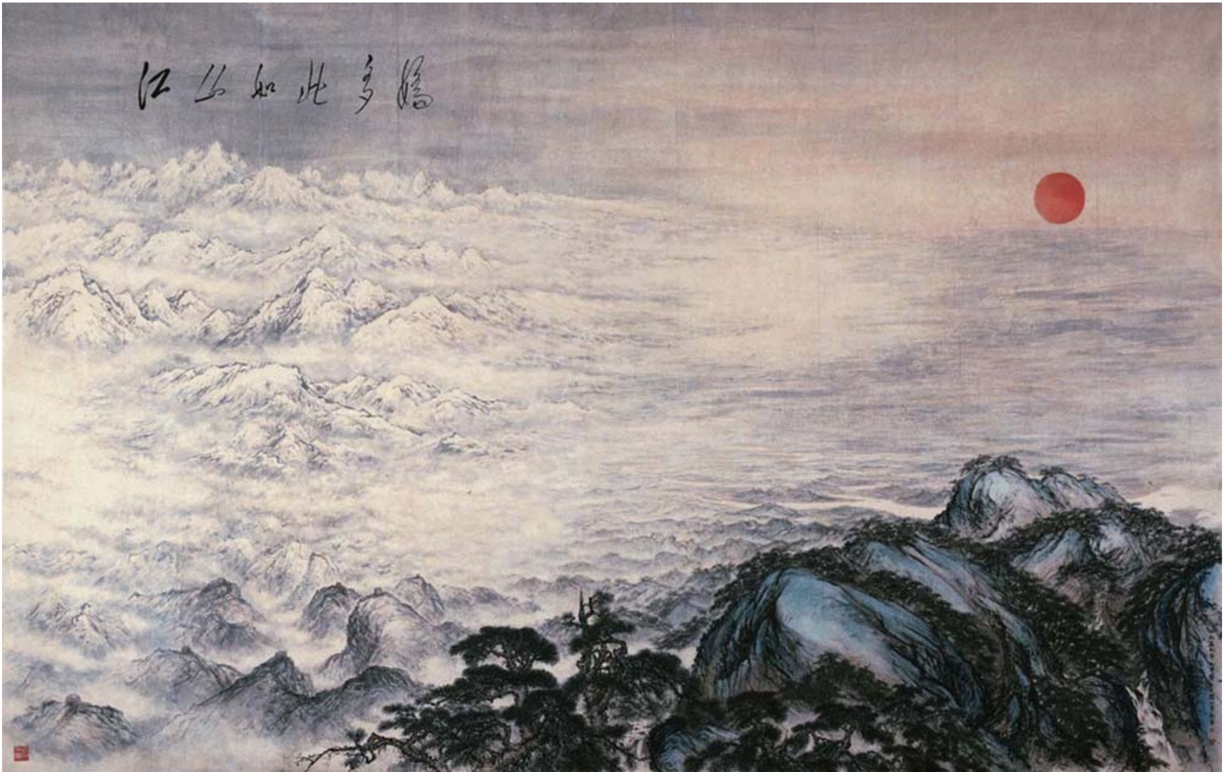
5. 高剑父的教义：高剑父在《我的绘画观》中谈到绘画要以造型性的“用笔”为重，而“用墨、用色次之”，而所谓的“气韵”是通过用笔“写出来的”，并且要吸收西画的“投影”“透视”“光阴法”“远近法”“空气层”等“科学方法”，但不是“一味模拟自然，为之忠实写生，如‘摄影镜头’般的再现”，作品里“要有我的生命与我的灵魂”。

6. 余所亚.关山月画展谈［N］.救亡日报，1940-11-5.应该是与关山月在1940年4月5日至7日在韶关举办“抗日画展”，10月31日至11月2日在桂林乐群社礼堂举办“关山月画展”有关。

7. 诸如1937年创作了《卖线》《街头小子》，1938年创作了《与阿Q像》《盲人》《多愁多病》《街头叫苦》，1939年创作了《流浪的小子》《囚徒》《卖子图》《盲人》等。

1949年后中国画的精神图景及其影响

彭卿、刘蘅／文



◎图8-1 关山月、傅抱石《江山如此多娇》650cm×900cm 1959年 人民大会堂藏

全景式山水画曾是宋明理学成熟时期的视觉表达方式。

1949年后，中国画坛再一次出现了对全景式山水画的崇拜。

画家们通过想象再造出境界，

使绘画成为革命精神现实化的图景表达。

画家们在家国田园的改造建设画面中践行轰轰烈烈的革命理想。

伴随着革命热情，

围绕着毛泽东诗词而创作的红色山水画应运而生。

红色在绘画中的运用与象征，

至今依然贯穿于当代中国的主流文化。

一、全景式山水画的历史再现

1959年，画家关山月和傅抱石合作创作《江山如此多娇》，表现的是毛泽东《沁园春·雪》的词意。以俯视的角度鸟瞰整个画面，一轮红日照耀祖国锦绣山河；近景是青绿的苍松与南方低矮的山丘，远景则是白雪皑皑的北国风光，中景连接南北，呈现四季山水分外妖娆的景象。据周恩来总理的指示，画的右上方画上了一轮红日，体现旭日东升，具有明显的象征意味。毛泽东亲自写了画名，先后写了两遍，用了十二张纸，然后毛泽东在比较认可的字上特别注明。接着，中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）教授张光宇从中选择了六字，从左到右排成“江山如此多娇”六字，送大北照相馆拍摄后放大相纸，后请当时最擅长描摹的李方白、沈左尧，用蓝复写纸和铅笔在画上先勾出各字的笔画轮廓，再蘸足墨汁充填上去。这样，一幅传世巨画终于完成[注]。它被誉为革命现实主义和革命浪漫主义相结合的最为知名的中国画作品。



◎图8-2 （北宋）王希孟《千里江山图》局部故宫博物院藏

《江山如此多娇》并非五六十年代唯一的大幅全景式山水画。1958年6月15日，江苏省美术陈列馆举办了首届“江苏省国画院画展”，共展出一百八十件作品，如《为钢铁而战》《人民公社食堂》《爱国卫生运动》等，描绘着建设新中国的热情。这一时期类似的作品还有很多，这些画在恢宏的想象支撑下，结合着细节之处的写生，呈现出磅礴的全景式山水气魄。

这样的构图方式，不得不让我们想起五代、北宋时期山水画的格局。例如，王希孟的《千里江山图》，以“江山”为名，描绘了北宋绵延的山水意象，错落的主次峰象征着儒学等级次序。

五代、北宋时期，中国儒学融合了佛教，产生了宋明理学。这是中国文明第一次融合外来文明，呈现出文化大融合的高峰。当时的士大夫通过冥想修身，构建出宋明理学的“天理”世界，并落实在山水画上。可以说，全景式山水的诞生与宋明理学的成熟休戚相关。

中国近现代是中国文明第二次与外来文明相遇并融合出新思想价值的时期。1895年，中日甲午战争中国战败，中国社会接受了西方现代价值，开启现代转型。许多中国精英知识分子视西方国家为偶像，他们一方面积极引进西方现代价值，一方面继续着儒学的统治。在康有为、梁启超等人周游列国的游记中，无不流露着他们对现代社会的憧憬。但是，第一次世界大战爆发后，曾被中国视作偶像的国家们打起来了，那么中国又该何去何从？新文化运动后，全盘反传统的浪潮使儒学遭到了前所未有的打击，俄国十月革命适时地为踯躅的中国送来了马列主义。革命，作为一种走向现代社会的新价值追求注入了青年的灵魂，追求革命即正义。

这一时期与五代、北宋具有结构上的相似性，后者追求宋明理学的境界层，前者追求革命精神的境界层。出于对革命的形而上的境界层关注，全景式山水在中华人民共和国成立后再一次大量地出现在画

家们的创作之中。他们通过想象再造境界，寄托着民族国家大发展的理想与愿景，绘画成为革命精神现实化的图景表达。

1949年后的山水画与五代、北宋山水画在题材上截然不同。后者山水画中的“寒林”“雪景”“行旅”等，是儒生用以修身的特殊题材，而前者的山水画中则充斥着工农业等现实主义题材的影子。不少传统山水中不曾出现的“新事物”都在传达新时代的到来，画家们在澎湃的山水风光之中，想尽办法刻画田野、工地、工厂、水坝、盘山公路等具有时代标签的景观。其中的点景人物清楚地记录着面带笑意的工农兵，他们扛着锄头，戴着草帽，挽着裤脚，组成一片红红火火、生机勃勃的建设场面，传统山水画中优哉游哉的头戴纶巾的士大夫们则不见了踪影。



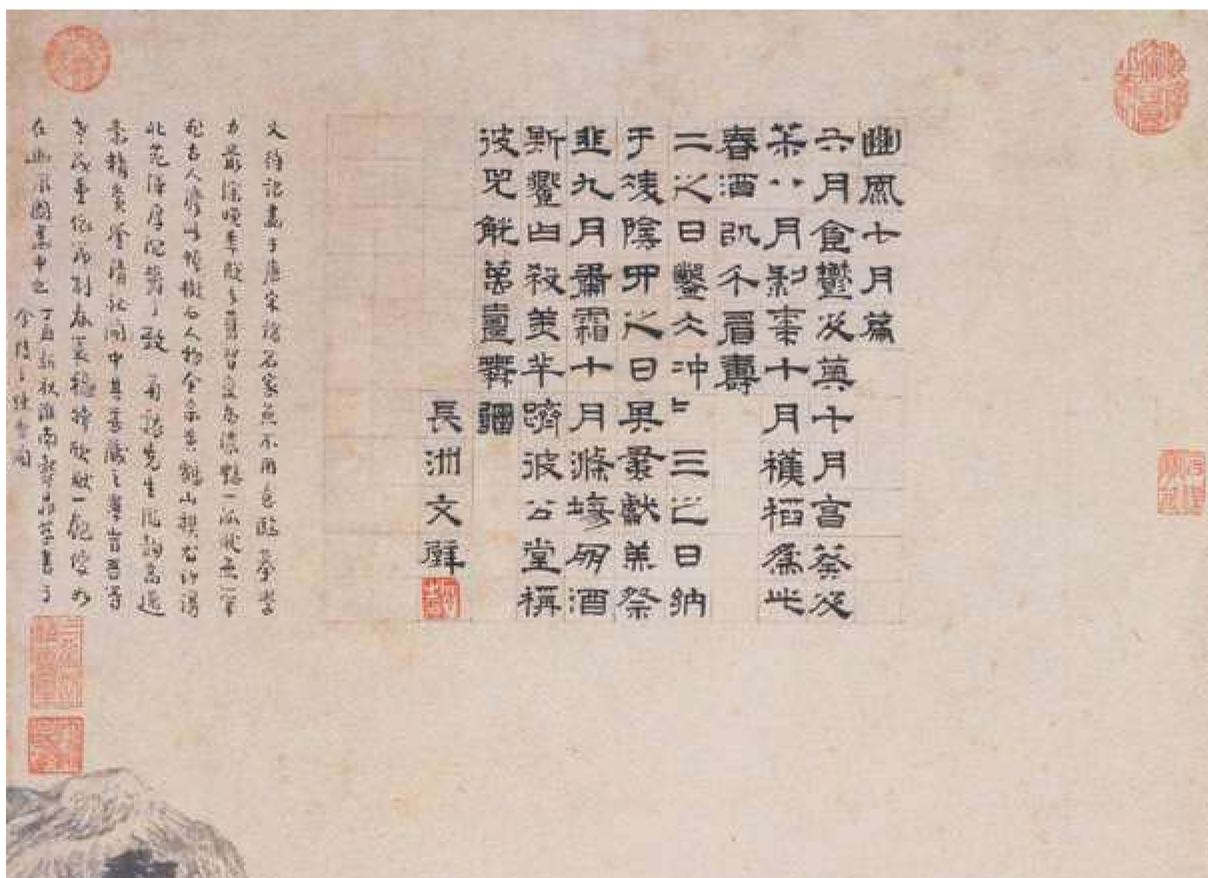
◎图8-3 宋文治《山川巨变》69.5cm×77.9cm 1960年 中国美术馆藏

二、从隐逸到集体：田园理想的变化

农桑一直以来是中国的立国之本，但在存世的宋元绘画中，反应农田或耕作的图像却较为少见。宋代画题多集中在“渔隐”“雪景”“行旅”“山居”“村居”等内容上[注]，这与宋元时期士夫修身方式有直接关系：对天理境界的冥想需要和具体的生活方式保持应有的距离。除了观念上的影响，流传过程中的遗失或许也是此类题材相对缺乏的一个原因。宋元时期农耕或田地景观主要集中在同一类母题绘画中，即诗

经“豳风”。据记载，曾以“豳风图”为题创作的宋元画家有马和之、塔失不花、赵孟頫、陈琳、盛懋、王振鹏、程子奂等，绝大部分现在已经看不到传世真迹。《豳风图》的立意是描绘稼穑之艰难，所以主要是臣子进献皇帝做劝谏之用。同时，为了体现帝王重农勤政、悯恤百姓，“豳风”也是宫廷画师奉旨作画的内容之一。

明代之后，“豳风”这一母题在文人画家那里产生了一些语义上的变化。以文徵明所作《豳风图》为例，画家将农人缩至最小，并将田地场景放置于中景处，田中无人，一副收割完毕后打谷晒谷的光景。画面重心落在前景处，即文人雅士安坐欣赏庆祝丰收的音乐表演，旁有酒坛供主人享用。在题跋上，文徵明有意将描写农人艰辛的文字避开，只选择了表现收获时的富足与闲适，以及祭祀祖先祝贺主人高寿的场面。但画面上主客均恭敬端坐，亦无歌舞等富有情绪渲染的热闹气氛。文徵明将“豳风”主题从重农悯农的含义，转向了对文人士大夫理想的生活环境的描绘，即衣食无忧、宁静淡泊、无政事所扰。





◎图8-4 （明）文徵明《豳风图》111.7cm×52.7cm 上海博物馆藏

文徵明《豳风图》题画诗《豳风·七月》：“六月食郁及薁，七月亨葵及菽，八月剥枣，十月获稻，为此春酒，以介眉寿。”“二之日凿冰冲冲，三之日纳于凌阴。四之日其蚤，献羔祭韭。九月肃霜，十月涤场。朋酒斯飨，曰杀羔羊。跻彼公堂，称彼兕觥，万寿无疆。”但是，他略去了前面五篇以及中间“九月筑场圃，十月纳禾稼。黍稷重穋，禾麻菽麦。嗟我农夫，我稼既同，上入执宫功。昼尔于茅，宵尔索绹。亟其乘屋，其始播百谷”。



◎图8-5 （明）文徵明《桃源问津图》局部 辽宁省博物馆藏



◎图8-6 （明）仇英《桃花源图》局部 美国波士顿艺术博物馆藏

除了以“豳风”为题材，明清文人的画作中常常可见农田的景致。农田一方面代表宗法家族制度下最重要的生产资源，另一方面也是仕途不利的士大夫安身立命的基础。自给自足、与世无争的心态使“隐逸”不再需要走入深山之中，出现了一种入世化的转变。将理想居所实地化，表明屋主不必远行，此处即是最令人艳羡的世外桃源。

20世纪中叶，经过土地革命和土地改革，农田作为重要的生产资料进入了公有制。1949年后画家笔下的田园，很少再去表现淡泊宁静的隐逸生活。此时的田园象征意义，已然转变为献身革命，建设富强国家。

钱松喦曾画过一大批表现江南田园的画作。例如《今日江南分外娇》，最后一个"娇"字显然同"江山如此多娇"出处一致。这幅画中的农田整齐有序，房屋不再是简洁的农舍或文人精致的庭院，而是新修好的楼房与代表政府机关的办公楼。繁忙的渔船来来往往，无"独钓"的隐士亦没有"远行"的旅人。拉着生产资料的农用车，路灯、烟囱、电线杆等代表新生产力。钱松喦通过构图上的策略让整个画面展现出一种集体主义的建设场景，自然景观也成为社会构建的一部分。

尽管构图的角度不同，但在宋文治《太湖之晨》中可以看到与钱松喦相似的意图。农田、帆船和自然风光的组合，目的在于展现改造自然的斗争精神。人与自然成为在抽取典型化的风景时需要纳入的"矛盾统一体"。在颜色的运用上，画家使用纯度更高的颜色，并且强化颜色本身的象征性：例如红色代表的革命精神、朝阳、热血，绿色代表生机、生命力和春天等。整个画面较少表现艺术家的个体自觉或内心情绪，而是引导观众想象出一种特定语汇下的理想景观。

这一类绘画借助传统绘画的笔墨形式，将文人对道德境界的追求替换为对理想化的社会图景的建构，画面的崇高感将精英意识转为面向群众的文艺主张。如今，我们仍然在主流和官方媒体的艺术展览中不断看到这样的作品。画家们往往自觉或不自觉地将集体主义文化认同符号的创作意识带入作画过程中。

三、红色的象征

20世纪50年代，黑白色的水墨被认为对表现欣欣向荣的景观有所不妥，因此画家们借助青绿山水，以鲜艳的颜色来表现新时代的风景。红色，作为最具有革命意义的颜色，不仅在绘画领域运用颇多，大型音乐舞蹈史诗《东方红》更是将红色的魅力侵染了整个神州大地。随着毛泽东思想日益成为革命信仰，“红色”颜料被大面积地运用在画家的作品中，这样的表现手法是前无古人的新创造。



◎图8-7 钱松喦《今日江南分外娇》124cm×193cm 无锡博物院藏

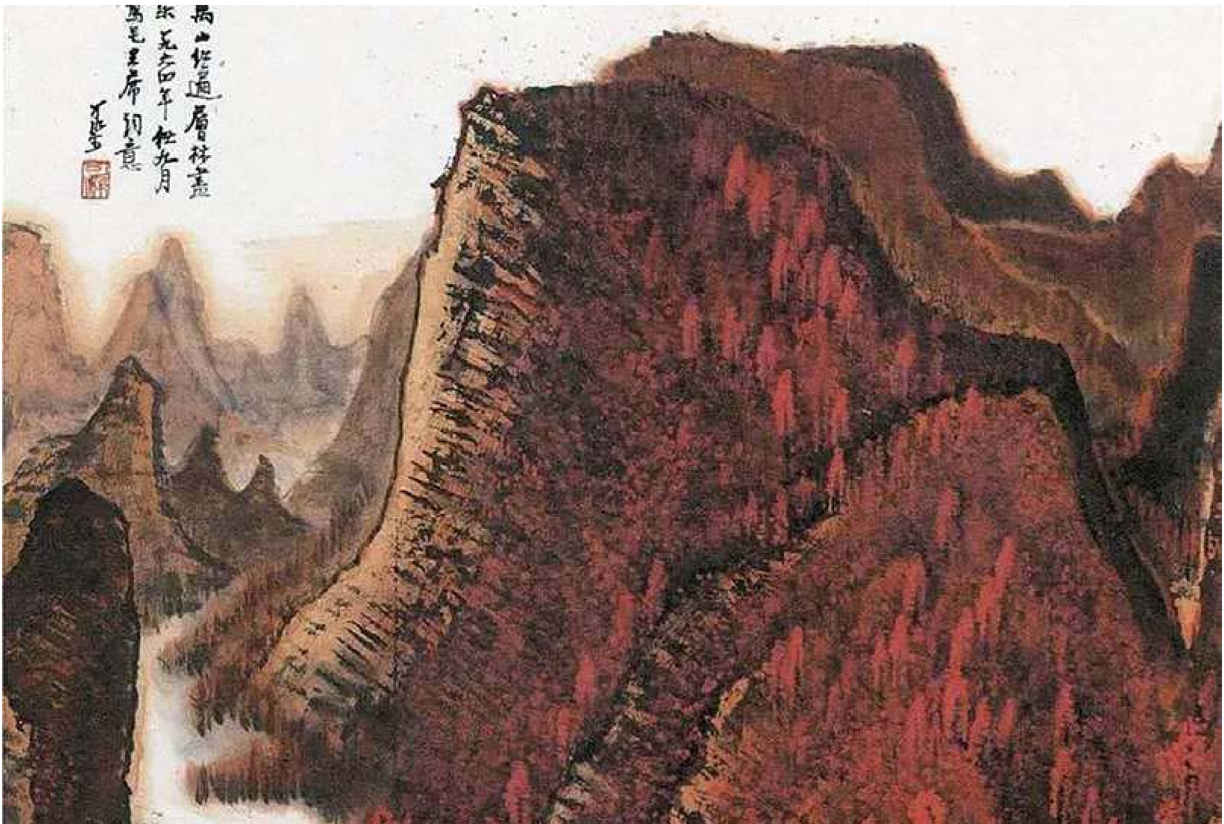


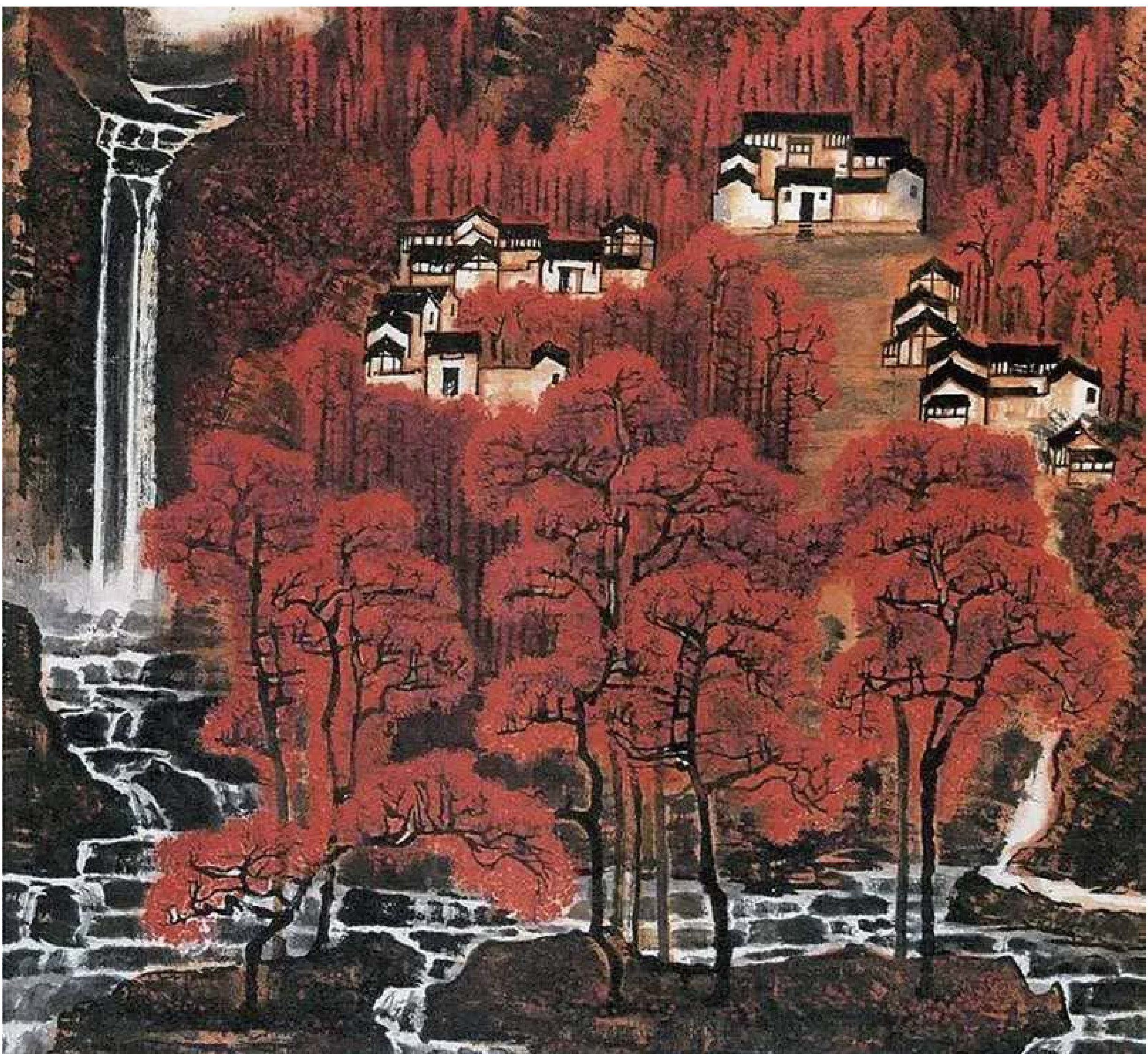


◎图8-8 宋文治《太湖之晨》尺寸、藏地不详



◎图8-9 1966年大型音乐舞蹈史诗《东方红》剧照



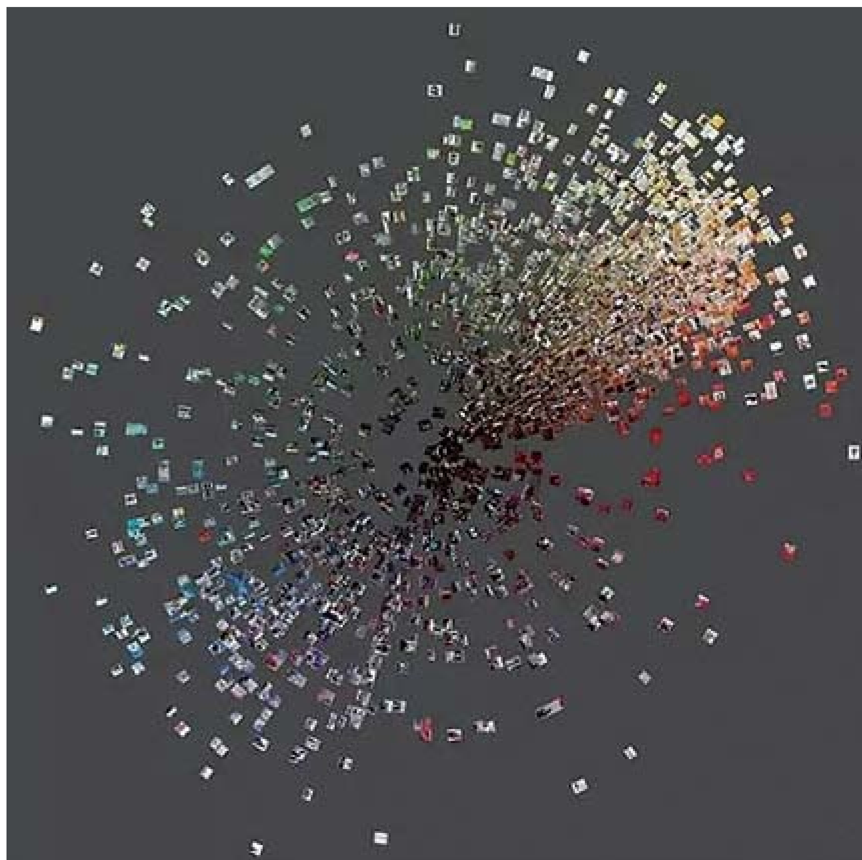


◎图8-10 李可染《万山红遍》79.6cm×49.2cm 北京画院藏

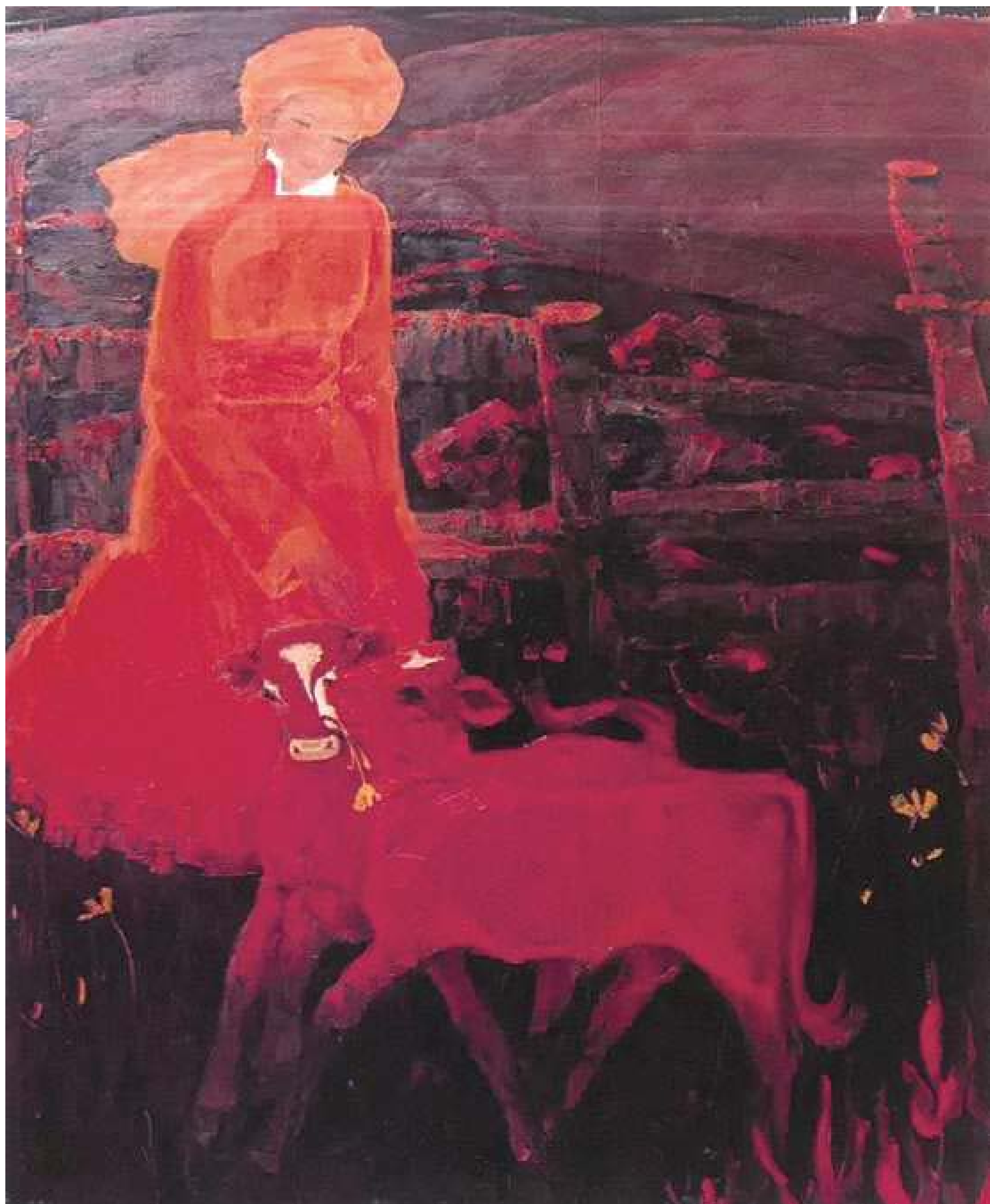
1962—1964年间，李可染创作了七张尺幅各异的《万山红遍》。画家用大量朱砂来渲染满目红山，并直接以毛泽东诗词为主题或题画诗，呈现革命浪漫主义的审美理想。在此之后，以“万山红遍”为画题的中国画创作不胜枚举，直到今天，人们仍然对“万山红遍”这个题材具有别样的情怀。

2016年，清华大学美术学院视觉传达设计系的老师向帆与软件工程师朱舜山合作的作品《数据追问——全国美展优化作品视觉化解读》入选了美国《科学》杂志官网举办的2016年度数据故事视频比赛

最终名单。在这个作品中，向帆和她的团队通过对2276幅全国美展油画获奖提名及入围作品的印刷文件（1984—2014）和索引进行视觉化分析。这2276张作品是有相对完整数据、画面清晰干净、色彩还原相对准确、可考证的参考资料，它包含1984年以来各届美展获奖作品及部分入围作品，以及官方公布的作者姓名、地区、画幅、评委等资料。分析结果显示出色调、题材、作品名称、获奖经历等因素与获奖的相关度。尤为有趣的是：红色，是全国美展最容易获奖的颜色(注)。



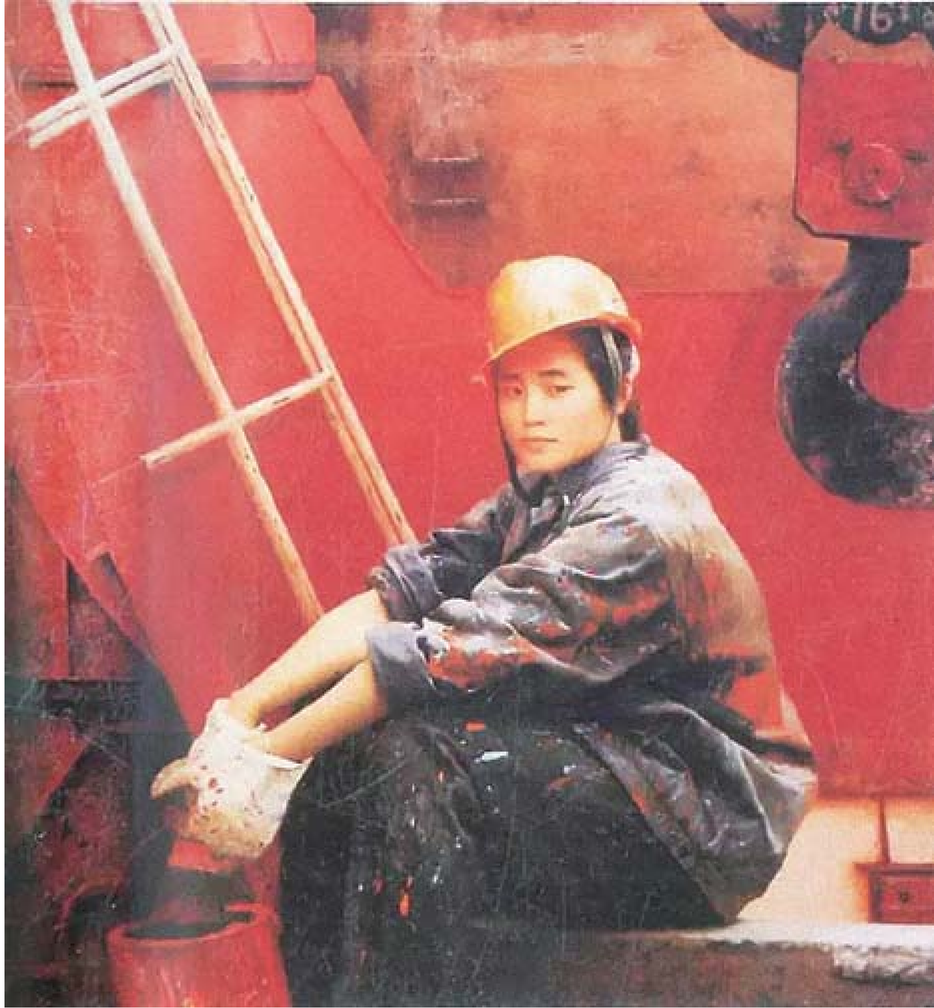
◎图8-11 向帆《第6-12届油画作品色彩分布图》



◎图8-12 1984年第六届全国美展官其格《草原红花》



◎图8-13 1989年第七届全国美展周长江《互补系列No.120》



◎图8-14 1994年第八届全国美展沈汉武《斑斓世界》



◎图8-15 2014年第十二届全国美展李成民《开国大典——人民万岁》注

2015年9月15日，向帆在其微信公众号上对全国美展的“红色”做了进一步的搜集。在这篇《全国美展中的最红》中，我们可以看到从1984年始至2014年，历届全国美展的“最红”作品。

这些全国美展入围作品，有些是政治题材画，有些是写实画，有些是写意画，有些甚至是抽象画。题材不同、手法不同，但它们都是红色的。红色，代表着旭日东升，包含所有对国家崛起的期望；代表着领袖的威望以及人民的敬仰；代表着革命精神的纯粹性。五六十年代主流国画运用红色，发挥了对社会主义国家建设的图景想象，70年代逐渐发展为用红色对革命精神的象征性表达、对领袖的无限崇拜和

对意志高度的纯化。改革开放后，不论什么题材什么手法，红色都是画家们最爱的颜色。这是后革命时代对画家选择颜色的影响。

1949年后，画家们出于革命的需要，将现实主义和浪漫主义相结合构筑出全景式山水画。那俯视的角度，一览众山小的格局，将祖国大好山川收录眼底。澎湃的气象象征着20世纪轰轰烈烈的革命运动。“工业学大庆，农业学大寨”，发展工农业建设社会主义国家的理想，使画家们将传统山水画中士大夫的山水田园理想转化为建设集体主义田园的家国热情。当革命思潮渐入高潮，画面从视觉上也走向了直接的极致的“红”。这一抹鲜艳的红，仍然是今天的绘画作品中最令人关注的色彩。

---

1. 米景扬.揭秘《江山如此多娇》创作内幕［J］.世纪，2014.2.
2. 王平.五代两宋山水画“画题”之研究［D］.杭州：中国美术学院出版社，2017.6.
3. 参考2015年1月14日向帆微信公众号发文《数据追问——全国美展优化作品视觉化解读》。
4. 图片转引自向帆个人公共账号“向帆”。

中国“新文人画”活动十年纪实（1987—1997）

王少羽／文

1989年春，在“中国现代艺术大展”闭幕之后，

“中国新文人画展”在中国美术馆拉开了帷幕。

一个是新潮的现代艺术，一个是新文人画。

从集体主义中走出来的艺术家们，对现实主义写实绘画的价值产生了质疑，

寻找与呼唤着人的价值与精神自由。

虽然我们并不能将重新提倡文人传统的“新文人画”视作现代精神的反面，

但是，倾向于立足传统的新文人画画家们，对新式“水墨画”也是质疑的。

从20世纪90年代至今，评判新文人画的价值和语境又发生了变化，

书画更加注重中国特色，逐渐成为民族与传统文化的代言人。

一、时代的声音

近代以来，中国危机深重，滋育中国传统绘画的社会、心理基础已然不复从前。怀抱着济世救国的决心，国人开始向西方学习，至于美术教育一侧也开始以西方的标准为依凭，中国传统绘画所强调的笔墨、意境等则逐渐位居边缘。

1985年7月，还是南京艺术学院中国画系研究生的李小山在《江苏画刊》发表了文章《当代中国画之我见》，文中写道：

“中国画已到了穷途末日的时候”，这个说法，成了画界的时髦话题。然而，这并不意味着有这个看法的人是真正这样来认识中国画现状的。事实要比我们想象的更复杂些。当代中国画处在一个危机与新生、破坏和创造的转折点，当代中国画家所经历的苦恼、惶惑、反省和深思折射出了历史演变的特点。再也没有比我们时代当一个中国画家更困难了，客观上的压力和主观上的不满这种双重负担，大大限制了他们的创作才能。㊟

李小山认为，中国画止步不前的一个重要原因是当代艺术批评的薄弱。文章大胆地对现代画家潘天寿、李可染、傅抱石的作品提出批评，认为这些画家只想在发现的新题材方面下功夫，影响了画面中情绪的直接表露，艺术道路越走越窄。李小山的文章客观上道出了当时中国画所面临的困境和中国画家的彷徨心态。由于种种历史原因，20世纪初叶以来，我国的美术院校教育长期以西方明暗素描为造型基础，要求反映现实题材，画家情感得不到充分发挥，艺术思想被抑制。这些画家更关注用笔墨表现物体素描关系，笔墨品质不高。全国画家用同一技法，作品千篇一律。在改革开放初期的中国，李小山的这篇文章引起美术界的极大关注。

2009年，《当代艺术与投资》杂志重刊了这篇文章，并在导言中指出：“其一，是很多问题，时隔经年，当我们误以为已经解决，实际

上还远远没有；其二，则是一些老生常谈，放在今天，仍是让人怵惕警醒，出一身冷汗，仿佛时代非但没有进步，反在倒退。”

又一个十年将过，批评的声音犹在，中国文人画的发展依旧吸引着人们的关注。

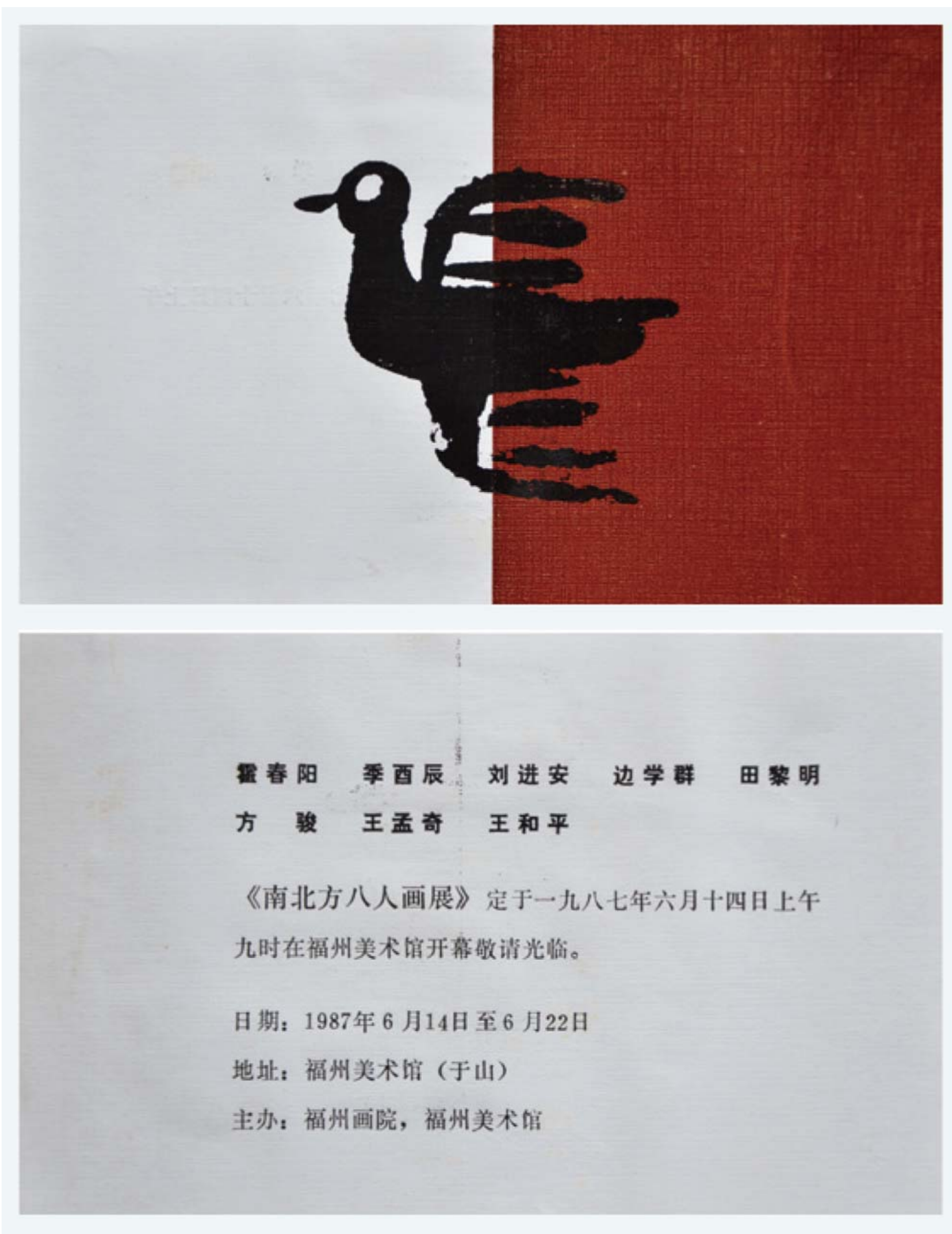
二、“新文人画”十年大事记

中国新文人画活动开始于20世纪80年代中期，它既是当时中青年画家睁眼看世界之后审慎的抉择，也是我国改革开放之后的产物。这时的中国画画家发现，西方绘画早已不再停留在写实阶段。一群年轻的艺术家开始大胆将西方现代艺术观运用至水墨画创作，这些被称为“现代水墨画”的作品千奇百怪，图式不断更新，令人眼花缭乱，给长期封闭的中国画坛注入一股新鲜的空气。美术评论家将这些作品纳入“新潮美术”的讨论范畴。因为缺乏历史底蕴与现实基础，以西方现代文化为参照系的“新潮美术”很快趋于冷寂。“新文人画”与“新潮美术”几乎同期发生，它并非与后者对立，而是提出以传统文化为根基，在传统画作中寻找可资建构新时期美术的文化基础。在“新潮美术”归于沉寂后，新文人画在各种不同舆论声中不断生长开来。



◎图9-1 1986年9月，王和平在石家庄与边平山、季酉辰筹办“南北方中国画年展”

◎图9-2 1986年9月30日，边平山关于筹办“南北方中国画联展”的信件



◎图9-3 1987年，“南北方九人绘画联展”邀请函

1986年秋，两位艺术家王和平与边平山到石家庄访季酉辰。三人在怡文阁楼上交谈三天，商议后决定邀请对中国传统文化有研究、有继承，并有一定成就的中青年画家举办一个联展。他们的想法得到石家庄乡土艺术公司的支持。乡土艺术公司计划在中国美术馆举办画展，并承担一切费用。三人分手后，即开始分头联系参展画家。次年初，由于该公司无法落实资金，参展画家们便在时任天津美术学院国画系主任霍春阳的帮助下，改在天津美术学院美术馆举行画展。参展画家选定为：北京边平山、田黎明、邵飞；南京王孟奇、方骏；天津霍春阳；石家庄刘进安、季酉辰，以及福州王和平一共九人。这九位画家来自南北各地，故展览名为“南北方九人绘画联展”，时间定在1987年2月23日。一场轰轰烈烈的持续十年的新文人画活动由此拉开序幕。

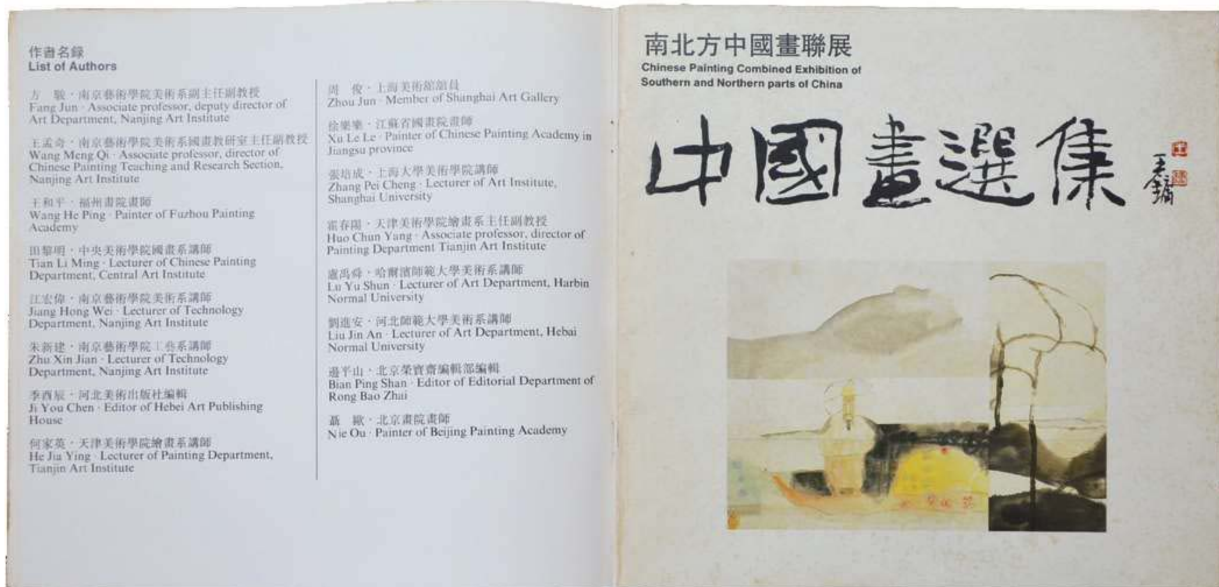
艺术家每人均有十幅作品参展。田黎明的水墨人物，造型生动、构图奇特、别开生面；邵飞的画彩墨淋漓，表现物我一体；王孟奇人物画用笔洒脱、线条飘逸、情趣高古；方骏描写江南水乡，可居可游，又契合当代审美倾向，悠然意远；霍春阳水墨花鸟，清瘦简约，一花一世界；刘进安人物画以饱满的情绪表现刚烈与雄强；王和平花鸟画笔墨灵动而细腻，表现典雅的诗意，恬静的心境；边平山取材身边小景，着笔不多，天真烂漫、清新可爱；季酉辰以稚拙的造型、生涩的笔墨，蕴藉禅意。这九位青年才俊，不但对中国传统绘画进行过深入研究，熟练掌握传统笔墨技法，也不排斥对西方艺术、民间艺术的吸收，展览迅速引起美术界广泛关注。

天津市美术家协会主席秦征在画展前言中写道：“在艺术的天地中，各自有须眉，一人一世界，博采广荟，独辟蹊径，精其一而绝天下。”《天津日报》作了大篇幅报道。中央电视台还制作了一期介绍画展的专题片。在天津的展览结束之后，王和平还携参展作品在福州美术馆举办巡回展，并在《福建日报》上发表题为《南北雅聚，以文会友》的文章介绍画展。多样性的作品带给年青画家的启迪具有深远意

义。这次活动之后，画家们都觉得很有意义，计划每年举办一次联展。

北京和平门外有一座四层灰色的小楼，在二楼有四间房是边平山寓所“平山书屋”，也是这批艺术家交流和联络的场所。当时南北画友经常聚集在这里，像19世纪下半叶印象派画家的私人沙龙一样，讨论学术问题和组织美术活动。

1988年早春的一天，香港万海语言出版社总编辑张丹先生慕名来到平山书屋。他对这群艺术家十分兴趣，计划出资为画展出版画集。当年5月，“南北方中国画联展”在南京博物院举行，《南北方中国画联展：中国画选集》同时由香港万海语言出版社出版。江宏伟、何家英、朱新建、周俊、徐乐乐、张培成、卢禹舜、聂欧也参加了这次画展。这些知名画家参加，使活动更加引人注目。江苏有史以来就是文人荟萃的地方。历代文人参与绘画，他们抒发个性又富于独创精神，形成了诸多流派。参展的大部分作品，注重画家情感抒发，具有丰厚传统文化内涵。



◎图9-4 1988年，中国香港万海语言出版社出版《南北方中国画联展：中国画选集》

主办单位：中国艺术研究院美术研究所　国内外公开发行　国内统一刊号　周报

中國美術報

FINE ARTS IN CHINA　1989年第20期　（代号：1—113）

新文人画小议

返古：现代的悲哀

——也谈“新文人画”

祝贺王朝闻从事艺术活动60年

“新文人画”理论研讨会在京举行

薄、抑、孤、骚

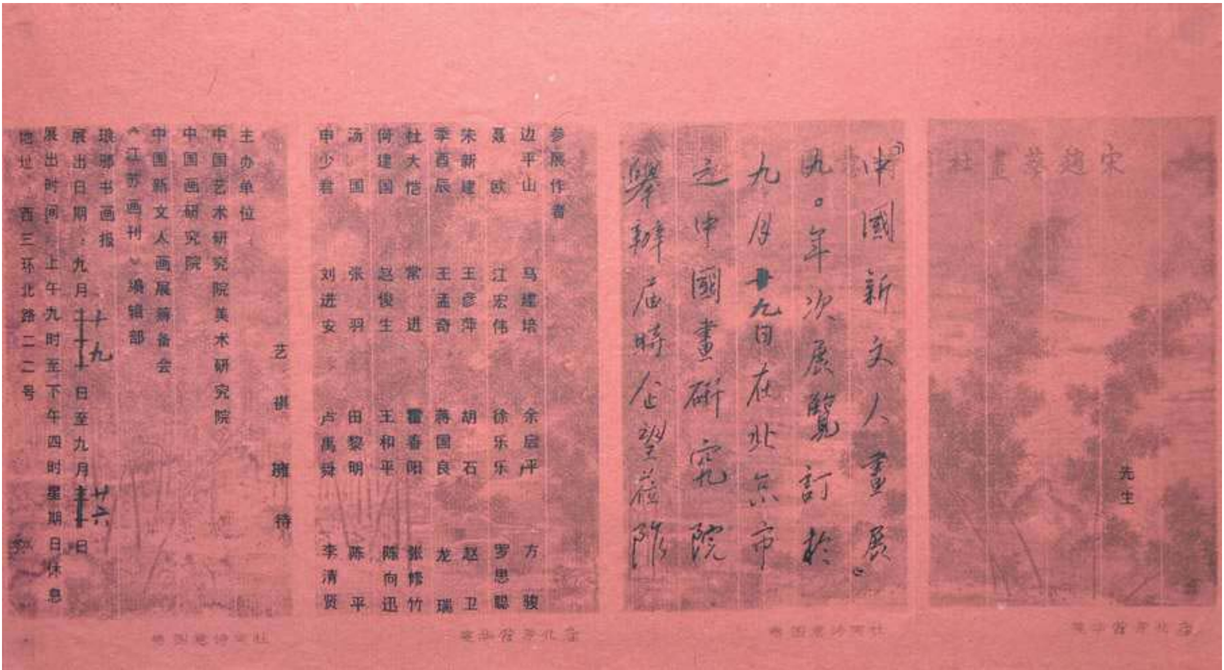
——文人画家心态的要素

谈“新文人画”的“玩”特征

本期执行编辑　本期主编

◎图9-5 1989年，《中国美术报》整版报道新文人画活动

1989年春，画家们第一次以“新文人画”为名在中国美术馆举办“中国新文人画展”，参展画家二十余人，作品近一百五十件。这次展览为中国画坛开辟了新的视野，使人们感受到一股新生活力。周思聪在中国美术馆看过该展后感慨地说：“这些新文人画家像草原上的小白羊悠游、自在，而我们现实主义画家像沙漠里的骆驼背的东西太沉重。”

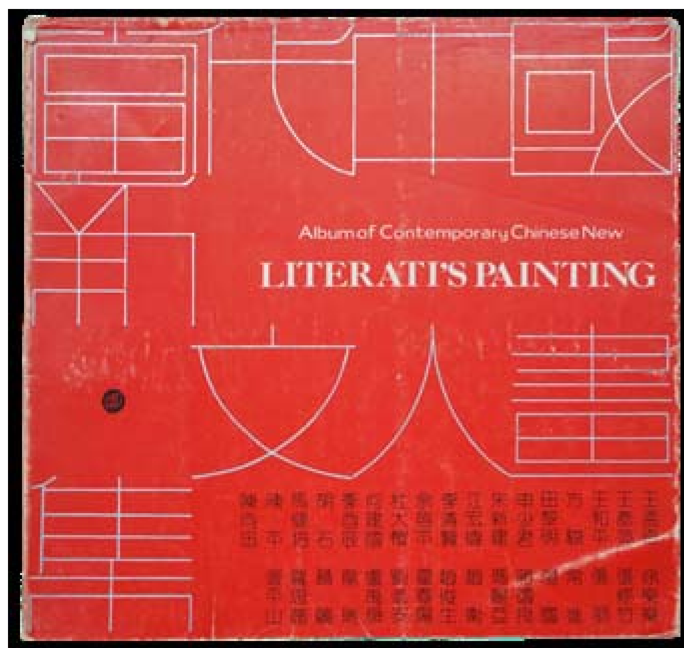

先生

「中國新文人畫展」
九〇年次展覽訂於
九月廿九日在北京市
之中國畫研究院
舉辦屆時敬望蒞臨

参展作者
边平山 马建培 余启平 方骏
聂欧 江宏伟 徐乐乐 罗思聪
朱新建 王彦萍 胡石 赵卫
季酉辰 王孟奇 蒋国良 龙瑞
杜大恺 常进 霍春阳 张修竹
何建国 赵俊生 王和平 陈向迅
汤国 张羽 田黎明 陈平
申少君 刘进安 卢禹舜 李清贤

主办单位
中国艺术研究院美术研究院
中国画研究院
中国新文人画展筹备会
《江苏画刊》编辑部
琅琊书画报
展出日期：九月十九日至九月廿六日
展出时间：上午九时至下午四时星期日休息
地址：西三环北路二二号

◎图9-6 1990年，“中国新文人画展”邀请函（展出地址：中国画研究院）



◎图9-7 1990年，江苏美术出版社出版《当代中国新文人画集》


“新文人画”的当前处境和未来命运

◎图9-8 1990年，《中国画》杂志大篇幅报道新文人画研讨会

展览同期举办了为期三天的“中国新文人画研讨会”。时任中国艺术研究院美术研究所所长的邓福星主持了会议。与会画家、理论家对当时美术界状况和“新文人画”发展前景展开热烈讨论。文人画能不能复兴？与会者执肯定与否定两种看法，理论家争得面红耳赤，针锋相

对，三天仍无结果。肯定论的理由是：文人画是中国画的精粹，继续和发展是必然的。现代人的文化素养不断提高，随着科技发展，视野更加开阔，思想境界不断提高，文人画仍将是最高品格的绘画模式；而否定论的理由是：文人画的基础——当代文人环境已经消失，现代人诗文不如古人，书法不如古人，写意画同样超不过古人。



◎图9-9 20世纪90年代，“新文人画展”海报。据新文人画活动的倡导者王和平回忆，1987年“南北方九人绘画联展”邀请函上的“鸽子”图，为季酉辰所画，后来几年的活动，则选择了齐白石所绘的鸽子作为标识，因为和平鸽有和谐交流之意。新文人画家们将精神追溯到齐白石，无疑有树立新传统的意识

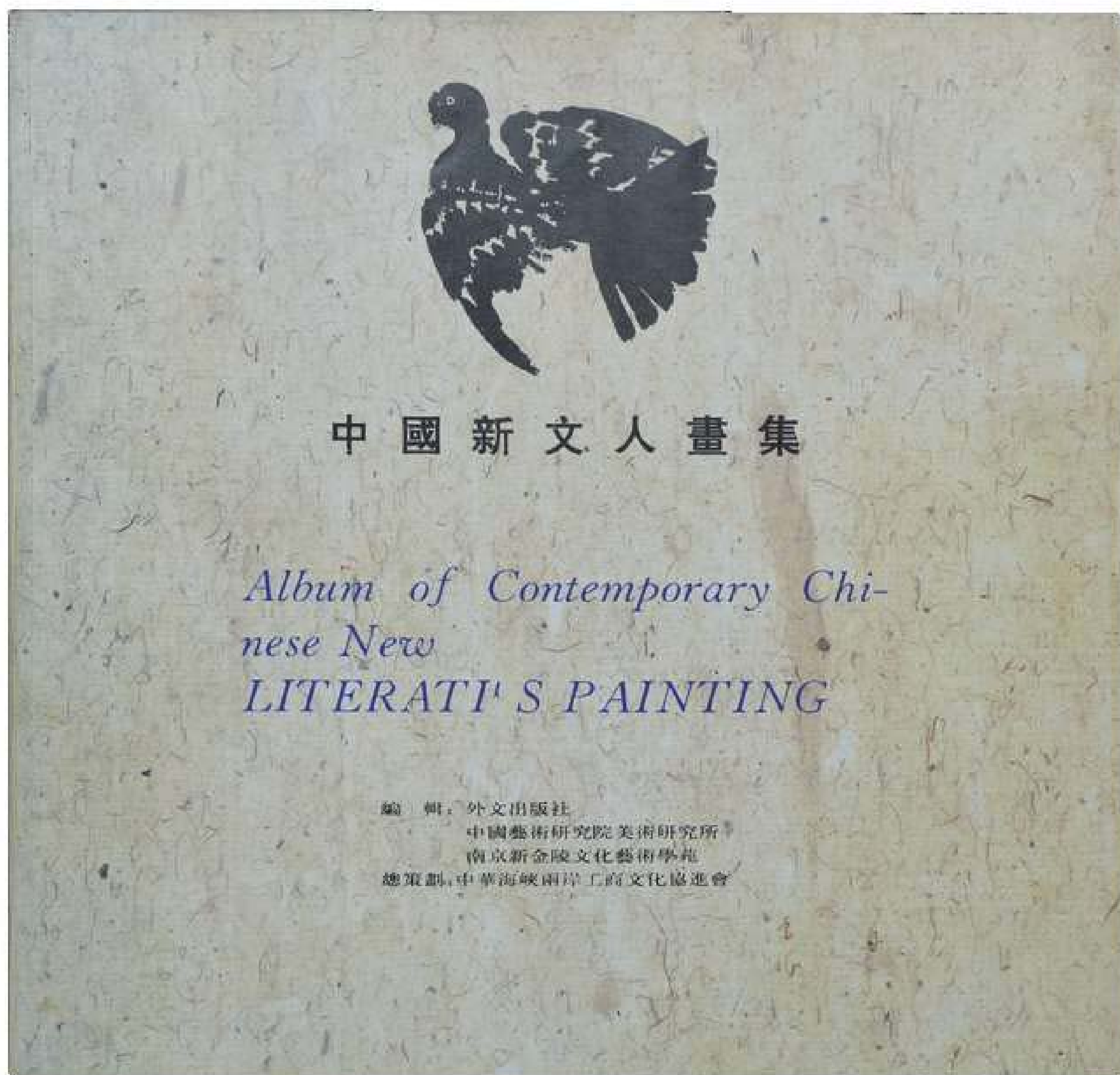
随后薛永年、孙克、郎绍君、邓福星、陈绶祥、陈履生、罗世平等权威理论家也先后在全国美术刊物发表评论文章。如邓福星在《新文人画略说》一文中谈到“新文人画”与“旧文人画”的关系。他认为，“新文人画”同“旧文人画”有直接的继承关系，它们在最基本的艺术观念和创作方式上保持一致性。但既然是一种新的形态，“新文人画”同“旧文人画”也存在明显的差异[注]。而郎绍君在《中国美术报》发

表的文章《返古：现代的悲哀——也谈“新文人画”》则提出不同的看法。他批评道：“作为文化史上的璀璨明珠，文人画具有永不泯灭的、不可企及的价值与魅力；而对它的模仿与重复（包括改头换面的模仿与重复），所证明的只是现代人创造力的贫乏和心力衰瘁。”[注]新文人画活动始终褒贬不一，美术理论家参与这场大讨论，使新文人画活动更加引人关注。

在1989年中国美术馆“中国新文人画展”结束之后的几年里，画家们每年举办一次展览，中国画研究院（现国家画院）、山东临沂地区展览馆、甘肃省画院、福建省画院、南京清凉山扫叶楼、上海美术馆、浙江美术学院（现中国美术学院）等机构先后承办了“中国新文人画展”。这样连续不间断地围绕一个主题举办全国性美术活动，是当代中国美术界从未有过的。

1993年春，福建省画院举办了“中国新文人画展”。其间，参展画家们共同游览了武夷山。在参观朱熹所建书院武夷精舍时，联想到八百年前学者在一起切磋交流，“奇文共欣赏，疑义相与析”的情景，画家们也不由产生聚集在一起学习的期望。陈绶祥时任中国艺术研究院美术研究所副所长，经他安排，“中国画名家研修班”九月在中国艺术研究院成立。王和平、王孟奇、刘二刚、边平山、卢禹舜、唐勇力、霍春阳、申少君、于水、马健培、周华君、林经文、李老十、朱新建等画家均参加了研修班。中国艺术研究院对研修班十分重视，举行了隆重的开学典礼。这期研修班导师王朝闻，研修领域涉及儒、佛、道思想，中国戏曲、诗歌、文学等。美术史论家孙克认为，“将十余位已有一定成就并有独立风格的画家集中起来进行这么长时间研修，这在中国绘画史上尚属首次”。画家们食宿在一起，在恭王府中国艺术研究院学习一年，如同当年在武夷精舍研习的文人，学习讨论文史，交流切磋艺术。在繁华的京城、纷争的画坛，开辟出一方清净之地。经过一年集中学习，大家收获丰盈，对日后的生活和艺术创作产生影响。

1994年夏，研修班结业时，他们在中央美术学院展览馆举办画展，作品注重诗情表达和意境营造，得到广泛赞誉。



◎图9-10 1993年，外文出版社出版《中国新文人画集》



◎图9-11 画家们为筹备新文人画展而往来大量信件



◎图9-12 1997年，广西美术出版社出版《新文人画派》

1995年，“新文人画展”在上海美术馆举行。时任上海美术馆馆长的方增先给予画展大力支持。方增先是我国现实主义中国人物画的代表性画家，新浙派人物画的奠基人与推动者，在20世纪五六十年代已经享誉画坛。1996年，恰逢新文人画活动十周年。河北教育出版社社长王亚民认为，十年前新文人画活动从石家庄开始，石家庄也有义务承担这个有意义的十周年总结性活动，遂给予投资支持。河北教育出版社从历次参加活动的画家中选出二十位，每位画家出版一本大八开精装画集。这二十位画家是：王和平、王孟奇、刘二刚、陈平、霍春阳、卢禹舜、刘进安、边平山、江宏伟、于水、方骏、徐乐乐、陈绶祥、周亚鸣、季酉辰、常进、田黎明、王镛、李老十、朱新建。张子康为画集编辑。这套《二十世纪下半叶中国画家丛书·新文人画》由吕敬人设计，在深圳雅昌印刷，画册十分精美。

1997年春，“中国新文人画展”在中国美术馆开幕，共有三十七位画家入选，每人有八件作品参展，较全面地展示了新文人画家近年艺术探索的成果。广西美术出版社同时出版了《新文人画派画集》。这次展览共举办五天，参观人流络绎不绝，也引起了美术界人士的极大兴趣。在展览的研讨会上，与会理论家、画家一致称赞近年来的新文人画活动对中国画坛产生的影响和新文人画家执着不渝探索的精神。对于新文人画的“玩”特征也不再提出异议；不再质疑画家重于抒情会沉湎于逍遥避世。这次展览说明，只有丰厚的文化涵养和精湛的笔墨技艺才能创作出高品质的中国画，也只有高品质的作品才能推动艺术发展。这次画展将十年来的新文人画活动推向高潮。

三、未完待续

从1987年到1997年，中国新文人画运动持续了十年之久。

一群有思想的年轻画家表达了他们对传统文化的敬仰和对传统文人高品格的追求。他们的作品唤醒大众对优秀传统文化的珍惜，以及对高品格中国画作品的渴望。他们的艺术活动打破了写实主义绘画表现现实生活的一统格局，活跃了年轻画家的思维。1998年，王和平在《新文人画纵横谈》中说：“新文人画家以民族传统文化为基础，继承传统美学思想，继承高品位文人画的创作方法，作品寄托着自己的精神与生命。新文人画保持传统文人画对笔墨气韵的追求，对人生理想境界的追求。作品常常流露出悠然的、自得的、自娱的儒雅之风，具有明显的中国传统文化气息。同时，作品又表现出现代生活情趣和现代艺术观。画面形式全异古人，体现出新时代艺术家对新的审美领域的开拓。”[注]从1997年新文人画活动结束至今，时光又过去了二十年。当年由河北教育出版社挑选的二十名“新文人画家”，如今全部成了知名的、风格独特的、被大众所关注的画家。这些曾经意气风发的年轻画家现在大多年逾花甲，但他们的艺术探索之路仍在继续。

中国新文人画活动虽然已经成为历史，但新文人画的创作并没有停止，其影响将是极其深远的。

---

1. 李小山.当代中国画之我见［J］.江苏画刊.1985.7：74.
2. 邓福星.新文人画略说［J］.美术.1989.5：42.
3. 郎绍君.返古：现代的悲哀——也谈“新文人画”［N］.中国美术报.1989.5.15.
4. 王和平.新文人画纵横谈［N］.福建日报.1998.2.26.

叁问 收藏与鉴定如何走向当代?

国宝的形成：漫谈晚清民国至今书画收藏的现代转型

徐莺／文

如今，人们已经习惯将珍贵的文物视为国宝[注]，

视为传统与民族的文化代表。

那么，“国宝”一词又是如何形成的呢?

曾经的紫禁城变成今日之故宫，一个“故”字，

既是对过往的告别，亦是一串串“故事”的缘起。

让我们将目光转向中国近现代，

看一看古代的书画“收藏”如何在历史流转中，

最终变成“国宝”。

2017年12月，央视推出《国家宝藏》节目，讲述“大国重器”的前世今生，解读中华文化，拉近当代人与历史文物之间的距离。官方如此大力度的文化宣传，再加上当下中国艺术品在国际艺术市场上一次次刷新纪录迎来“亿元时代”，以“国宝”为焦点，中国的传统文化再一次进入百姓关注视野。那么，人们心目中的国宝究竟是怎样形成的呢？为何我国“国宝”，如传晋代顾恺之《洛神赋图》、传唐代张萱《捣练图》等，会成为今天西方各大知名博物馆的馆藏之宝？若要了

解整个历史背景，需要我们带着想象，坐上时光机，回到民国初年，从一场谋杀案说起。

张静江，字人杰，出身于浙江南浔丝绸巨贾“四象”之一的张家。晚清的南浔小镇富可敌国，其中的世家被称为“四象八牛”。“四象八牛”之间多有姻亲关系。张静江的母亲是南浔“四象”庞家的小姐。张静江出任浙江省省长时，舅父庞赞臣是其首席财政顾问。1902年，孙宝琦任驻派巴黎领事，张静江与妻子姚蕙、李石曾等人随行。一年后，张静江在巴黎创办了通运公司（Ton-Ying& Co.1903），经营丝绸、茶叶等土特产，兼营古董。卢芹斋原是张家的仆人，随行巴黎，则成为通运公司的伙计。20世纪30年代，英国著名中国瓷器收藏家大维德（Sir Percival David）疯狂收购清宫旧藏瓷器的时候，通运公司是其主要竞争对手。1905年认识孙中山后，张静江开始为同盟会提供活动经费，以巴黎经营所得援助革命。同年，与一同赴法的吴稚晖[注]、李煜瀛[注]发起世界社。1906年，张静江加入同盟会，在巴黎成立世界社、中华印字局，次年《新世纪》周刊创办，为革命鼓吹势力，夫人姚蕙为发行人。卢芹斋这一时期既为张静江打理内务，充当管家角色，又打理其生意。1908年，孙中山组建部队，张静江收到电报两次电汇巨款支援，致使通运公司资金周转困难。此后张静江在革命事业上孤注一掷，1909年联络巴黎四家法国银行同筹通义银行，收缩通运公司，无心古董生意。卢芹斋此时则自立门户开办来远公司，并得到张静江的允许和支持，后者甚至为他提供了一份客户名单。1910年通义银行解散，张静江为了筹集资金继续古董生意，此时小舅子姚叔来接手通运公司的日常业务。至此，来远和通运在海外古董界并行。

1913年3月，宋教仁被暗杀，张静江马不停蹄从巴黎奔回上海。1913年5月，袁世凯手下第二军军长徐宝山被谋杀。因其好古玩，收到一箱古玩，开箱时炸弹爆炸，当场毙命。坊间一直传言，徐宝山被炸一案是张静江一手策划。6月19日《申报》新闻报道：“扬州徐宝山军统被匪谋害后，已获嫌疑犯吴慕贤等供出主使，谋害徐君之陆惠生住

上海公共租界……尚有管复初、李文清、尤小溪（即刘小谦）亦有关系……”新闻中提到的“管复初、李文清、尤小溪”是些什么人？“五十年来，执申江古玩业之牛耳者，鼎足三人。一为管复初，代表来远公司。一为李文卿君，乃文源斋主人。一为游筱溪君，博远斋主人。至争雄于海外者，为来远公司及通运公司。1915年至1929年，为最盛时期。”（刘麟生，《燕居脞语》）根据《申报》的记载，这三位古玩商人后来被幕后之人保释，谋杀案不了了之。



◎图10-1 张静江

管复初、李文清、尤小溪三位后来成为称雄上海滩的古玩业大亨。其中的尤小溪又名游筱溪，在案发后一年，重开古董店并且更名博远斋，地址从四马路搬到牛庄路3号，与大收藏家、张静江的舅父虚斋的公馆（牛庄路9号）相距不远。

当时张静江因开设通运公司在海外被称为“古玩张”，他以大笔资金资助孙中山，支持革命。不由引人猜测，民国时的上海古玩圈是否

也与革命派有密切的联系？是否尤小溪在徐宝山一案之后受到张静江的庇护，而他的古董生意也受到张静江舅父虚斋的关照？根据美国弗利尔美术馆现存的书信档案可知，1917—1919年间，尤小溪在查尔斯·朗·弗利尔（Charles Lang Freer）因建美术馆而疯狂收购中国古玩的贸易活动中是一位重要的经手人，这一角色一直持续到弗利尔过世。

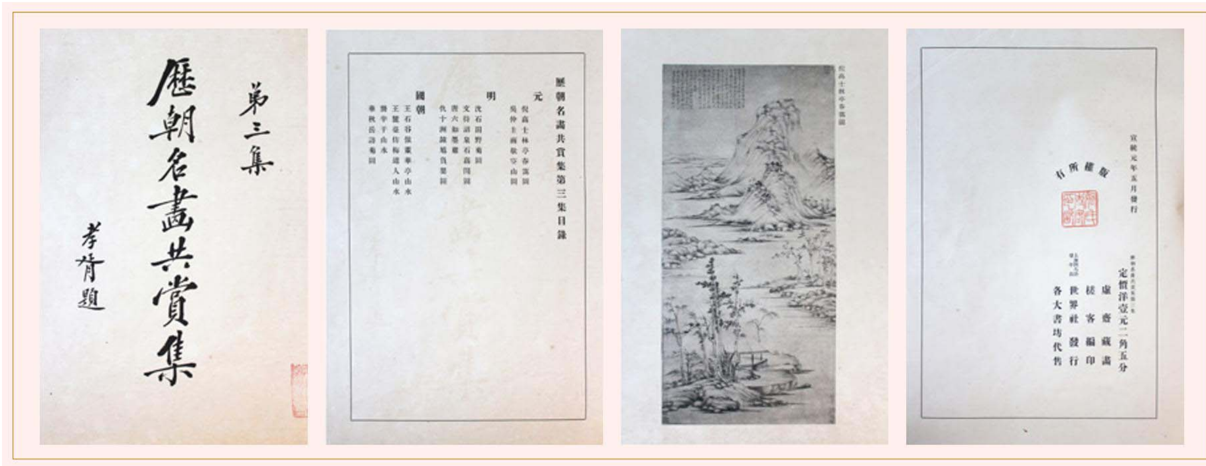
一桩谋杀案让我们得以窥见民国时期古玩业的兴旺。贸易存在，流通就存在。这便是中国历史上最大的一次“国宝”出洋的时期，也是中国书画收藏现代转型的时期。在中国的传统社会中，书画收藏存在于社会的顶层阶级，这一现象被概括为“公私收藏的此消彼长”，公是指宫廷，私是指士大夫阶层，即书画收藏只在传统社会金字塔的顶层聚散。古人说“画为文之极”，书画是传统社会中精英分子文化共识、审美范式的表达，他们的藏品普通百姓很难有机会接近。书画收藏“秘不示人”的状态随着中国传统社会的发展持续了千年，直至清末民国初才打破这种循环。晚清时期，中国在全球化的影响下，社会观念产生了变化。中国传统文化与西方文明相互对话，开启中国历史上的第二次文化融合[注]。这一场文化融合启动了中华文明的现代转型，书画收藏的传统模式也在这个过程中发生了翻天覆地的变化。

一、转型的第一阶段：秘不示人到公开展览

《石渠宝笈》三编之后，清宫收藏开始散逸。清王朝彻底崩溃，末代皇帝溥仪退位的时候，紫禁城中庞大的文物并没有马上划归新成立的中华民国政府管理。继续享有皇帝尊号的溥仪又在紫禁城里居住了十年之久。在此期间，溥仪因生活开支陆续将一些文物拍卖典当了出去，此外也有廷臣、宦官盗卖的状况，清宫收藏逐渐流散民间。同时，走向没落的王公贵族、旧时大户也纷纷出售家藏。反而是财力雄厚的士绅阶层开始主导民间收藏，在古玩业风生水起。近代欧美刮起的“中国风”（Chinoiserie），让这些古玩商人的贸易延伸至海外。

20世纪初，国内形成以北京和上海为中心的两个古玩圈，由鉴藏家、洋人古董商、掮客、文人、海派画家等组成，并形成了一套从收藏、办展览会，到印双语对照图录和藏品目录、做广告宣传等的完整市场运作程序，促成了近代最大规模的一次书画流动。中国古画开始进入东洋、欧美的流通市场，并被私人藏家和博物馆收藏，由此开启了中国画的世界收藏格局。

这一时期，珂罗版书画印刷品成为推动书画收藏现代转型的重要媒介。1914年，旅沪外籍古玩商人史德匿（E.A.Strehlneek）出版精印汉英双语的《中华名画——史德匿藏品影本》，《申报》《时报》《神州日报》等报纸曾连登广告，称之为“20世纪新发明”[注]。1914年底，虚斋出版中英对照的《中华历代名画记》，挑选了七十六件（套）藏品准备参加1915年在美国举办的巴拿马太平洋博览会；1915年，上海古玩商文源斋主人李文卿出版中英对照的《中华历代名画记》，体例仿虚斋版，较虚斋版晚一年出版，内收录一百件作品；1916年上海来远公司出品管复初鉴定的《古画留真》，大开本，装帧精美，中英对照并附有珂罗版彩图……此后中英对照的收藏图录屡见不鲜。总结那一时期珂罗版的书画印刷品，基本上有以下几种功能：1.展览会图录，用于大众普及宣传，如图10-2；2.古画出洋和书画流通中的商品介绍，用于贸易，可视为现代拍卖会图录的雏形，如图10-3；3.用于学校教学，如图10-4。珂罗版的印刷技术推动了书画收藏的现代转型：书画著录中出现左图右史的版式，丰富了传统书画史的内容，成为突破传统的革新；书画收藏在这个过程中以印刷品的媒介形式向大众传播，促使藏品获得了公共性，从秘不示人的书斋走



◎图10-2 1909年珂罗版《历朝名画共赏集》，张静江长兄张槎客影印虚斋藏画，张静江夫人姚蕙担任发行人，由上海世界社和有正书局国内外同时发行，各大书局代售


ANCIENT AND GENUINE CHINESE PAINTINGS

COMPILED BY F. S. KWEN.

管復初鑒定

古畫留真

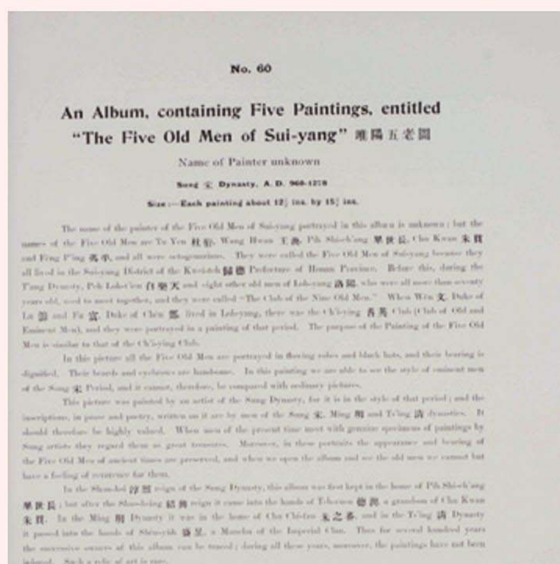
中國上海來遠公司出品

THESE PAINTINGS ARE FOR SALE

BY

THE LAIYUAN COMPANY

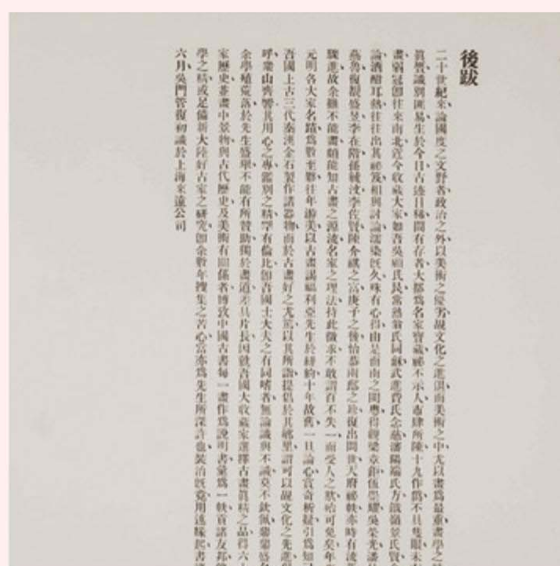
SHANGHAI, CHINA


No. 60

An Album, containing Five Paintings, entitled "The Five Old Men of Sui-yang" 睢陽五老圖

Name of Painter unknown




後跋

六月吳門管復初識於上海來遠公司

◎图10-3 1916年《古画留真》，管复初鉴定、来远公司出版的古画珂罗版图录。在书的扉页上直接写明是用于出售，每本都有编号，限量印刷一百本。此书实为卢芹斋为争取弗利尔的订单而精印的商品图录，此图录可看成艺术品拍卖会图录的早期雏形向了公开展览的展览会。



◎图10-4 1940年中英对照的《名笔集胜》，由庞秉礼(注)、姚子芬、樊伯炎等用珂罗版影印出版虚斋藏品，用于国学讲习社的教学

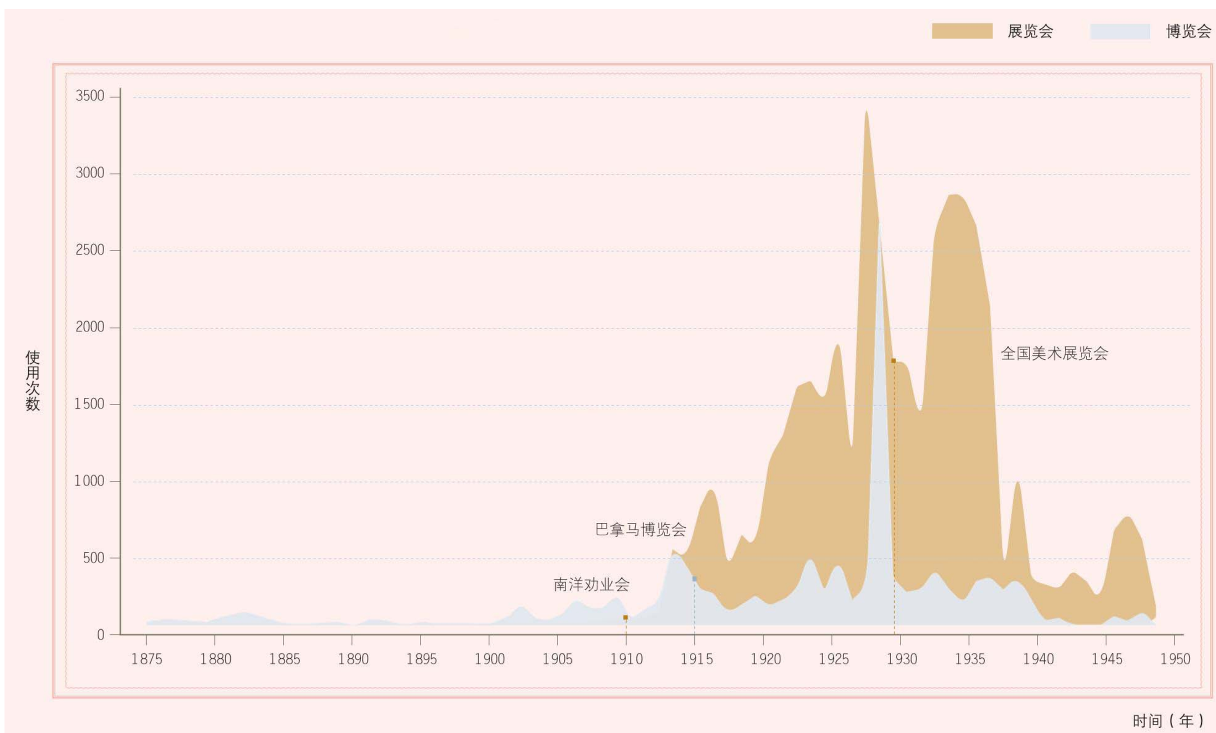
1905年，清朝大臣端方率领五大臣出洋考察，从那个时候起，西方的博物馆、美术馆概念开始对中国产生影响。收藏有了一种被展示的需求，人们开始将收藏展示与国力展示相联系。1911年清室宣布退位，外庭的三大殿——太和殿、文华殿、武英殿成立了一个展示空间，名为“古物陈列所”，集中展出热河行宫和奉天行宫的书、画、古物。这是清宫历代收藏的部分书画第一次被公开陈列。

观念沉淀于词汇。对词汇进行数据分析会得到该词汇在一定历史时期的使用频率曲线。表10-1的曲线起伏显示着“展览会”观念的形成过程。从图中我们可以看到，“展览会”这个词汇在1910年后呈上升趋

势，1915年左右出现高峰，1929年出现爆发式增长，30年代仍然有一个小高峰，40年代开始走向衰落。

有了词频走势，我们再结合当时的重要事件进行分析。在全球化的过程中，中国对“博览会”“展览会”的接受和认知经历了一个发展过程。1910年端方策划了在南京举行的南洋劝业会，这是中国历史上第一次世界性的博览会。“展览会”“博览会”的观念自此开始风行，而之后展什么则成了关注的主题。民国初年，新政府急需重新树立国际形象，1915年美国举办的巴拿马太平洋世界博览会因此受到民国政府高度重视。1915年前后，国内各种展览会也纷纷出现。首先是因为巴拿马博览会要选拔参选的物品，均由各省办展挑选；其次，“展览会”的观念已经落地生根，林林总总的展览成为社会风尚。而在这个过程中，书画收藏的展示，也从传统的需要登门拜访的小众雅集发展成为收取门票的私家花园游园会，最后走向公共展览会。这些展览会，无论主办方来自官方还是民间，文化是展览的主要内容。1929年，全国美术展览会拉开帷幕，这也是中国历史上第一次全国性的美术展览会，是国家层面的美术活动。对于普通大众来说，曾经深藏于内府或辗转于士大夫府宅之中的精美书画在展览会中公开亮相，只要购买门票就可以看到，不再遥不可及。书画收藏在这样的观念背景下从“秘不示人”转向“公共展览”，其欣赏群体和书画的流通方式也都随之发生转变。

表10-1 “展览会”“博览会”二词于1880—1945年间的《申报》中出现的词汇使用走势图





◎图10-5 1915年巴拿马太平洋博览会中的中国馆注

这一时期出现的古画出洋、珂罗版藏品图录、书画展览会等，都是士绅阶层私家收藏面向公众的展示，是精英文化走向公众的表现。正如外销瓷对西方贵族阶层的影响一样，这是中国书画艺术第一次大规模地向世界输出，在不断的展览和珂罗版图录视觉冲击下，这些文

化输出启蒙了西方对中国书画的认知，塑造了西方人心目中的中国画“经典”，开启了西方学术界进行中国美术史研究的大门，中国的审美范式走出国门，走向世界。此为书画收藏格局之变的第一阶段的总体面貌。

二、转型的第二阶段：博物馆与海内外收藏格局的奠定

在《石渠宝笈》初、续、三编的编订后，全国的书画精品几乎被宫廷网罗，彻底改变了民间的收藏状态。可以说，晚清的紫禁城是一个有着巨大藏品但是秘不示人的“博物馆”，这个博物馆的主人是天子。而百年过后的今天，各省、地市的博物馆和民间博物馆里都保存着不同级别的书画珍品，同时还有一部分非常珍贵的国宝被西方的美术馆所收藏，这样的局面是如何形成的呢?

19世纪60年代，法国传教士韩伯禄（Pierre Marie Heude）被招募到中国，在传教的同时搜集当地动植物标本，以供科学研究之用。他广泛收集标本，并加以整理、研究和发表，进而于1883年在徐家汇耶稣总院南侧正式创立徐家汇博物院（Musée de Zi-ka-wei，之后成为1931年在上海震旦大 学校区偏北处建成的震旦博物院）。随后英国、美国等外籍人士也先后在中国各地建立博物馆。在经世致用的思潮下，博物馆“以为益智集思之助”的功能也被清末大臣们提倡。1905年，张謇上书朝廷建议在京师建立开放的帝室博览馆，但此建议没有被采纳。同年年底，由张謇创办的南通博物苑开始兴建，成为中国第一座私人博物馆，张謇、端方都捐出私藏的文物用作馆藏，其中包括青铜器、汉唐陶瓷、碑刻拓片等，十年后，南通博物苑馆藏达到两万多件[注]。

20世纪30年代是博物馆事业的第一个建设高潮，全国多省开始建立博物馆，据统计至1936年，全国共有七十七所博物馆，如浙江省西

湖博物馆、河南省博物馆等。但随着日军侵华战争爆发，国土沦陷，全国博物馆数量锐减，至1945年只剩下十二所，且藏品大量被掠夺或者毁坏[注]。随着故宫博物院及各省博物馆的建设发展，20世纪30年代国家收藏的观念已经形成。

当书画从社会金字塔的顶层散逸时，国内藏家凭借私家财力收购精品书画的同时，海外的收藏家也在进行大量的书画收购。19世纪80年代，英国贵族阶层受到工业文明的冲击，农场收入减少、税收和遗产税上涨，贵族阶层开始出售、拍卖家传的艺术品，特别是中国的瓷器触发了西方艺术品市场上的远东魔力。同一时期，以哈佛大学为中心的美国波士顿的“婆罗门”精英阶层则痴迷于远东艺术，这些来自东方的佛像、经卷、古画、瓷器、玉器、青铜对他们有着磁铁般的吸引力。1896年哈佛大学福格艺术博物馆的成立开启了亚洲寻宝的时代。1907—1909年斯坦因[注]、伯希和[注]、沙畹等人将中国的石窟艺术传播到西方，这些珂罗版的照片图文并茂，极大地刺激了欧美藏家的收藏欲望，于是收藏家和他们的代理人纷纷来到中国，掀起了古玩贸易热潮。其中弗利尔美术馆的创始人弗利尔对远东情有独钟，起初收藏日本，之后收藏中国。过世前的1915—1919年间，是其中国书画和其他古玩的疯狂收购期，有超过一千六百十一件藏品被收购[注]。

同期，西方美术馆纷纷成立东方部展示他们在远东地区的文物收藏成果。表面上看民国时期最大的古玩出口网像是围绕张静江及其周边的人交织起来的一张姻亲网。但事实上，民国时期的古玩出洋并非个人行为，也并非几个商业团体可以运作的。或许当时政府对于这一文化输出有着不成文的默许，因此才能在海关和货船运输上得到如此便利。根据欧洲最有影响力的跨国古董公司布卢滋古董商行的记载：20世纪20年代至30年代对于西方收藏家来说是收藏中国古玩的黄金时期。1938年因战争而被迫中断与中国的生意。40年代末生意开始恢复起色，但很快内战爆发，古玩出口再次受到影响，供货商从大陆转移到了中国香港，并且再也回不到战前的兴旺状态。1951年后中国彻底

关闭了古玩出口的途径[注]，此前的贸易和流通形式不复存在，近代海内外收藏大格局就此形成。

三、转型的第三阶段：国宝的迁徙与归宿

1945年8月日本投降，抗日战争结束，当年12月上海市政府决定筹办上海胜利博物馆。筹备委员会负责将书画整理陈列，并决定永久管理人选、觅定馆址，该博物馆组成后移交上海市政府管理，筹委会即告结束。1947年6月上海市教育局筹备市立美术馆，虚斋、李石曾、潘公展、叶恭绰、吴湖帆等人任指导委员会委员。博物馆事业受到了高度重视，但是在藏品上出现问题，其中的重要原因之一是故宫珍宝的迁移——国民党撤退台湾，带走故宫大量精品，其中书画精品便于携带更是所剩无几。那么现在我们各省的博物馆馆藏又是如何再次充盈而丰满的呢？

1924年10月，军阀冯玉祥发动政变，进驻北京，溥仪被驱逐出宫。政府封闭宫殿，设置“清室善后委员会”，并将其命名为“故宫博物院”，正式决定以博物馆来运营。1925年10月10日，故宫博物院对外开放。此后时局动荡不安，直到1928年国民政府定都南京，改北京为北平。北平时期，故宫博物院内的文物暂时获得妥善保管。1933年，长城东端的山海关失守，北平、天津遭到威胁，故宫博物院被迫南迁。当年2月，南迁文物先从北平到达南京长江对岸的浦口近一个月，之后转移到上海法租界天主堂街七楼的仓库之内。1936年12月，文物转移到南京市中心的朝天宫，搬运的同时，挑出一千零二十二件精品运往英国伦敦展示。1937年“七七事变”爆发，战火危及上海、南京，政府决定迁都重庆，一万六千余箱的文物从南京撤离，撤离不到几天南京沦陷日军手中。文物则分成两批：一批经水路到武汉再转至重庆，放置于沿岸的仓库；另一批走内陆由卡车运输，翻越秦岭到达汉中，最后途径蜀道到达成都。之前运往伦敦的精品，则经由湖南、贵阳最后

到达重庆附近的郊外。之后重庆遭到轰炸，文物再度转移，重庆的文物转移到乐山放置在寺庙中，成都的文物则运往峨眉安置于寺庙之中，由此国宝才暂得安存。1947年春，所有文物汇集重庆，于当年冬天运回南京，这中间经历十四载的岁月和五次大的文物转移，幸而“国宝自有神灵加护”，在战火中安然无恙。然而，1948年全面内战爆发，随着国民党军队的撤离，1948年12月下旬至1949年1月间，约四千五百箱精品随国民党政府分三次迁移台湾，先到台中后转运台北，直到1965年台北故宫博物院成立，这批文物成为台北故宫的主要藏品[注]。

1949年新中国成立后，北京故宫博物院隶属于中华人民共和国文化部；1950年3月，原“国立中央博物院”改名“国立南京博物院”并定位为历史艺术博物馆。20世纪50—60年代是国家博物馆藏品扩充的主要时期，也是国宝形成的重要时期。以书画为例，大量精品被国民党带到台北，大陆地区博物馆藏品的一大来源便是民间大收藏家手中的大量私家收藏。这些藏品通过征购和捐赠的方式由国家获得。在这个过程中民间藏品又一次聚于公，而这一次公的主人是“人民”，至此国家博物馆的收藏体系开始建立。

私家收藏收归国有之后，国家需要对所藏古代书画进行全面的清点、考察和鉴定。1962年，国家文物局组建中国古代书画鉴定组，当时的成员由张珩、谢稚柳、韩慎先等人组成，由于韩慎先和张珩过世，后改组鉴定组由谢稚柳、启功、刘九庵等人组成。1982年，国家出台了《中华人民共和国文物保护法》。从立法的角度保护文物。而后中国古代书画鉴定组恢复工作，对全国几百家单位和私人收藏的几万件书画进行普查、鉴定、分等级、著录。在对国家博物馆藏品的鉴定和清点过程中，现代书画鉴定的理论体系和标准逐渐形成，“国宝”的概念也在鉴定活动中逐渐形成。

中国近代史上的这一段书画收藏的聚散声势浩大、惊心动魄，存世上千年的书画历经迁移，有的走出紫禁城散落民间，有的则经历战

火被掳去海外（如《女史箴图》在1900年被英国上尉约翰逊带到了英国），有的则经由贸易漂洋过海……近代中国受到外来文化冲击，促使中西文明融合而发生现代转型。而中国书画收藏的现代转型则伴随着近代最大规模的文物流动而发生：漂洋过海的部分成为欧美博物馆中的珍宝，随国民党撤退带到台湾的故宫珍品成为目前台北故宫博物院的藏品，晚清民国散逸在民间私人收藏家手中的精品收归国有，与回迁文物一起成为1949年后的国家收藏——因为文物的珍贵，人们开始将其称为“国宝”。书画卷子一开一合间，千百年就过去了，如今这些珍宝成为我们回顾历史的印证，这段往事也被一个个红色的鉴藏印不动声色地记录下来。



中國國民黨中央執行委員會政治會議

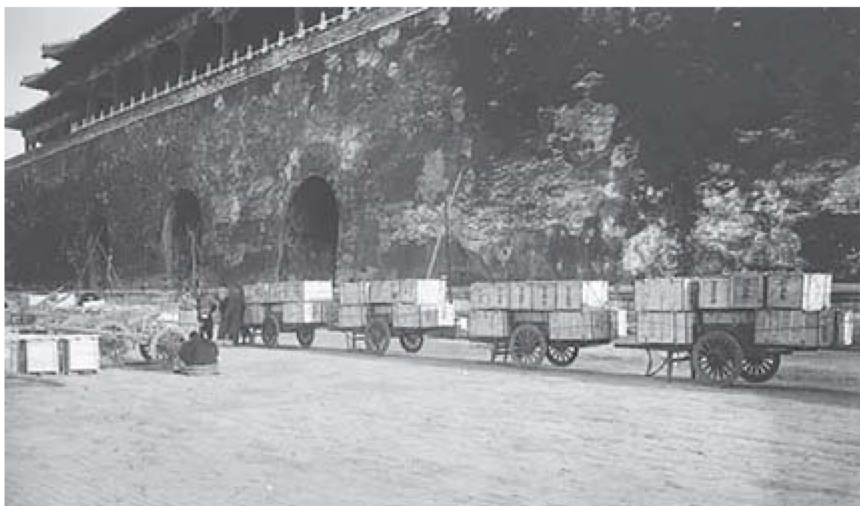
逕密啓者茲經常務委員決定第一批故宮古物中之書籍檔案存於南京其餘古物照行政院原定計畫存於上海交行政院軍事委員會迅速執行除函行政院軍事委員會外相應函達即希查照飭遵為荷此致

國民政府

中央執行委員會政治會議

二十二年二月二十四日

◎图10-6 1933年2月，国民党中央执行委员会政治会议为故宫文物迁移之事致民国政府函。中国第二历史档案馆藏(注)



◎图10-7 第三批文物南迁木箱装车情况



◎图10-8 第三批文物装箱集中于太和门前广场，准备南迁注

1. 2017—2018年，中央电视台联合全国各大博物馆，推出大型文博探索节目《国家宝藏》《如果国宝会说话》等。差不多是同时，日本京都国立博物馆也使用了“国宝”一词纪念1897年颁布的第一部综合性文物保护法律《古社寺保存法》。台北故宫博物院秋季推出“国宝的形成——书画菁华展”也意在向观众推介“国宝”的评选标准及古物分级制度的宗旨与成果。

2. 吴稚晖，中国近代资产阶级思想家、政治家、教育家、书法家，1905年在法国参加中国同盟会，1906年在法国与张静江、李石曾等创建世界社，发刊《新世纪》周刊。

3. 李煜瀛，字石曾，李鸿藻的三子。故宫博物院创建人之一，国民党四大元老之一。

4. 与金观涛先生的一次谈话。他认为：中国历史上第一次文化融合出现在魏晋，融合期在唐代，当时的中国受到了外来文化也就是佛教的冲击，最后在宋代完成了文明融合。宋代是中国艺术的一个高峰期。第二次文化融合发生在鸦片战争之后，文化融合直到今天依然没有完成，我们在未来将迎来文化融合的高峰，从而出现艺术的新高峰。

5. 洪再新.古玩交易中的艺术理想——黄宾虹、吴昌硕与《中华名画—史德匿藏品影本》始末考略［J］.美术研究，2001（04）：39—48.

6. 庞秉礼，庞虚斋养子。虚斋独子过世后，庞青城的儿子过继给了虚斋。

7. 图片出自《从上海市档案馆馆藏档案资料看到的世界博览会》【EB/OL】，http://www.archives.sh.cn/ztbd/sbday/dapsb/201204/t20120410_17359.html

8. 王宏钧.中国博物馆事业的创始和民国时期的初步发展［J］.中国文化遗产.2005（4）：8.

9. 马继贤.博物馆学通论［M］.成都：四川大学出版社，1994：40—42.

10. Marc Aurel Stein，1862-1943，犹太人，出身于匈牙利，毕业于牛津大学，大英博物馆学者和考古学家。

11. Paul Pelliot，1978-1945，出身于巴黎，毕业于法兰西学院，法国著名的汉学家、探险家。

12. Daisy Yiyou Wang，"C.T.Loo and the Formation of the Chinese Collection at the Freer Gallery"，in Jason Steuber and Guolong Lai，eds.，Collectors，Collections and Collecting the Arts of China (Gainesville：University Press of Florida，2014)，151182.

13. Dominic Jellinek，Provenance and Posterity：the Bluett Archive［j］，Orientation：Nov/Dec 2011，Vol.42，P110.

14. 小田切英.宝物辗转的命运——从紫禁城到台湾的路程［J］.故宫博物院（台北），2008（10）：116—119.

15. 刘楠楠。《档案春秋：档案里的故宫文物迁移纷争》【EB/OL】，http://cul.qq.com/a/20170622/030013.htm.

16. 图10-7、图10-8转引自宋兆霖。故宫院史留真。台北：故宫博物院，2013.7.

学科畅想：从赏鉴到鉴定学

林如／文

在古代，“鉴定”常常与“赏鉴”“鉴藏”相伴左右。

“赏”这一目的，又通常排在“鉴”的前面。

但在现代社会，“收藏”可能只是一种投资方式，

“鉴”也不再侧重于文人式的品鉴赏玩，而更侧重真伪判别，

大大折煞了传统中收藏赏鉴的乐趣。

在对真伪判定极其严格的市场要求下，

高科技手段介入了书画鉴定，

在传统的目鉴之外，提供了另一种科学的可能性。

从20世纪五六十年代开始，在纷纷扰扰的鉴定争议之中，

书画鉴定理论获得独立，

成为一门至今仍旧有待开拓的学科——“书画鉴定学”。

一、古代“赏鉴”“鉴藏”与“鉴定”

遥想古代，志趣相投的文人们聚在一起作诗、抚琴、对弈。席间，有人新得手卷一幅，只见其缓缓展开，宾客就画之真伪、好坏、

优劣品鉴一番，是为美事。如今我们常常讲书画“鉴赏”，但在古代书画论中，更多的是“赏鉴”，书画的欣赏功能排在鉴定之前，居于首要位置。

唐代张彦远《历代名画记》将书画“鉴识”“收藏”“购求”“阅玩”作为独立内容进行探讨，文中提到的“鉴识”“鉴玩”带有鉴赏、赏玩之意。就“鉴识”这个名称而言，唐代及唐以前，有明确署名的鉴识人之中，有许多是“名不副实”的——所谓鉴识人，不见得都是鉴赏家，有很多是书画收藏的经手人或见证人，有的甚至根本不懂书画鉴赏。由此可见，唐人所述的“鉴识”包涵鉴赏和见证等多重意义。

宋初以降，书画赏鉴的风气大盛。欧阳修《六一题跋》、董逌《广川书画跋》、黄长睿《东观余论》等几乎都是有关鉴别碑帖书画真伪、品评优劣高下的专书。其中尤以米芾的论著最为著名，如《宝章待访录》《书史》《画史》《海岳名言》等。对于“赏鉴”，米芾在《画史》中是这样认为的：

好事者与赏鉴之家为二等。赏鉴家谓其笃好，遍阅记录，又复心得，或自能画，故所收皆精品。近世人或有赀力，元非酷好，意作标韵，至假耳目于人，此谓之好事者……余老矣，每求新赏，与赏鉴之家博易书画最多。不一一记，上多有印记可辨……[注]

这应该是书画史上较早对“赏鉴”下的定义：出于爱好，用心鉴别体会，并与书画创作与收藏的能力相联系。元代夏文彦《图绘宝鉴》对米芾提出的“赏鉴”的含义做了进一步阐释，但其所谓“赏鉴”大多带有欣赏之意[注]。

需要注意的是，宋元以前对书画的临仿、复制，大多以爱好和学习传统技法、流传和保存经典为主要目的，作伪的意识并不明显。至于辨伪方面的“鉴定”，早在南朝陶弘景在与梁武帝的往返论书启答中，就有这样的对话：

梁武帝答陶隐居书：“逸少迹无甚极细书，乐毅论乃微粗健，恐非真迹。太师箴小复方媚，笔力过嫩，书体乖异。上二者已经至鉴，其外便无可付也。”

陶隐居又启：“乐毅论，愚心近甚疑是摹而不敢轻言。今旨以为非真。窃自信颇涉有悟……先于都下偶得飞白一卷，云是逸少好迹，臣不尝别见，无以能辨，惟觉势力惊绝，谨以上呈……”注

梁武帝与陶弘景的这则答启评论的是王羲之法书之真伪。此中说道“恐非真迹”“二者已经至鉴”。这里的“鉴”，即是鉴别真伪之意。这恐怕是最早提及鉴定的语词了。

宋代米芾在《书史》中也曾提到书画之“鉴定”：

……薛（邵彭）以书画还往，出处必因。每以鉴定相高，得失评较，余在涟漪。寄君诗云：“老来书兴独未忘，颇得薛老同徜徉。天下有识谁鉴定，龙宫无术疗膏肓……注

而在谈及自己的印章时，米芾还有更独特的叙述：

余家最上品书画，用姓名字印、审定真迹字印、神品字印、平生真赏印、米芾秘箧印、宝晋书印、米姓翰墨印、鉴定法书之印、米姓秘玩之印。玉印六枚：辛卯米芾、米芾之印、米芾氏印、米芾印、米芾元章印、米芾氏，已上六枚白字，有此印者皆绝品。玉印唯著于书帖，其他用米姓清玩之印者，皆次品也。无下品者。其他字印有百枚，虽参用于上品印也。自画古贤，唯用玉印。注

《书史》中两处所提之“鉴定”以及米芾所用“鉴定法书之印”，均含有欣赏品评的意味，尚未直指判对错、明是非的“鉴定”含义。

但是，从明代中期以后，随着书画市场日趋成熟，社会上也出现了大规模的商业书画作伪，使书画“鉴定”判真伪对错的功能逐渐凸显。明确提出“赏”与“鉴”二者概念区分的是明代的张丑。张丑[注]在《清河书画舫》中提出：

赏鉴二义，本自不同，赏以定其高下，鉴以定其真伪，有分属也。

鉴定书画，须是细辨真迹改造，以定差等……[注]

他率先将赏鉴之“欣赏”与“鉴定”两义分开，明确它们各自不同的意义与任务分属，其意非常清晰。张丑进一步将书画鉴定的目的直指书画作伪，并对鉴定的辨真伪、判是非、定差等、评高下等目的作了细致阐述。但事实上，古代书画鉴赏中，欣赏易而鉴定难，所以自古以来，人们对于书画鉴定与书画鉴赏总是含糊其词，不愿分得那么清楚。

至于“鉴藏”，在古代书论画论中也有提及，元代盛熙明《图画考》卷七就有专论“鉴藏”，将“鉴藏”视作辨谬、品价、印记、装背、藏玩，涵盖了真伪判断与品评、收藏等一系列活动，但这是一个较为广泛的概念。实际上，对于“鉴”与“藏”，宋代米芾提出的“赏鉴家”与“好事者”之分，早就说明古代假人耳目的收藏家与鉴赏家并非一路。明代李开先也有财力的收藏与赏鉴分开谈论：“大抵画分两家，有收藏家，有赏鉴家。有财力能多致者，收藏家也。善旌别知源委者，赏鉴家也。两家势不能兼。”[注]然而到了清代之后，“鉴藏”一词常常在画论中出现。大抵是因为收藏家兼善鉴赏，十分常见，大家都习惯于接受“鉴”与“藏”合一的概念了。

二、现代的“鉴定”与“收藏”

20世纪以后，由于西方现代科学理论和方法的引进、中国社会结构的变化、面向公众的博物馆的产生和艺术品市场的活跃等原因，书画鉴定的功能从古代偏重于审美的欣赏转向了科学理性的真伪判断。

20世纪五六十年代以来，随着新中国文物事业的发展和需要，一些在书画鉴定方面有特殊才能的专家，被聘到博物馆从事专门工作。书画鉴定成为一项严肃的科学工作，而不再是随意浪漫的审美欣赏活动。以书画鉴定为职业的鉴定家，不断总结过去的鉴定经验，结合现代科学的研究方法，使书画鉴定成为一门讲求科学理论和方法的专门之学，鉴定辨别真伪的功能被明确放在首要位置。

当代较为权威的书画鉴定家，大部分就职于博物馆、文物部门，他们主要从事文物的搜集、整理和研究工作。书画鉴定只是工作内容之一。对一幅作品真伪的鉴定和考证，也是对作品本身的一种研究，在此基础上才能推动美术史的发展。书画鉴定的定等级高下功能，固然是决定价格的主要因素之一，但其本身作为一种判断是非的科学行为，应该具有明显的非功利特性，不与收藏、市场、投资、利润发生任何的直接关系。一旦鉴定与投资、利益相关联，就必定会失去其公正性和客观性。

除了博物馆的鉴定研究工作，开放的艺术品市场和书画文物交易也推动书画鉴定走向“辨真伪、定优劣”。20世纪90年代，大陆地区的书画文物拍卖公司陆续成立，拍卖成为一个专门的进行书画文物交易的中介行业。书画交易是否成功，鉴定书画的真伪是首要。如果真伪问题没有解决，将会给拍卖公司带来巨大困扰。



现代书画艺术品经营行业里，书画鉴定与鉴赏的区别越来越突出，含义越来越明确。

在当代，由于市场经济的发展、资本的聚集，越来越多的人将目光投注到艺术品的收藏上。收藏家通常指的是那些个人收藏非常丰富，同时又藏有精品的行家。私人书画收藏的目的，一是作为个人嗜好和精神追求，关乎人的情感和审美；二是商业性质的投资行为，通过艺术品收藏对个人资产进行保值或增值，关乎投入和回报的经济利

益。但是，真正懂书画、能鉴书画的人凤毛麟角。和古代一样，当代的书画收藏家为了保证自己收藏的价值，达到有效投资的目的，会请鉴赏家、鉴定家为其“掌眼”。随着收藏行业的兴盛和收藏家们需求的增长，专门经营艺术品的画廊、拍卖公司等中介行业应运而生。画廊、拍卖公司拥有与书画艺术品行业相关的各种资源，包括作品以及鉴定作品的鉴定家团队。他们斡旋于卖家与买家之间，给收藏家们提供一个相对可靠、可信和规范的交易平台，并逐渐形成一系列相对独立的行业体系。

现代社会的发展趋势是分工日细，行业越来越专业。书画鉴定和收藏都有其独特的专业要求和规范，因此在分工上也必然会有不同。事实上，书画鉴定已经逐渐向专业中介的社会形态靠近。相信在不久的将来，会与书画收藏完全分离。从事鉴定行业的不一定是收藏家，收藏家也可以不懂书画鉴定。但他可以通过支付书画鉴定中介佣金，达到收藏书画的目的。在这里，鉴定师就相当于法律行业的律师或财经行业的会计师、审计师。这些当然是建立在规范的书画鉴定行业体制的基础之上的。可见，随着收藏、交易等观念的发展，书画鉴定存在状态也发生了变化。它逐渐从一种个人行为转变成为独立的、特殊的中介行业。这个行业的存在是艺术商品交易诚信的保障，是法律交涉的依据，也是艺术品市场健康运转的基础。

三、高科技辅助书画鉴定

中国古代书画鉴定主要是靠目鉴。凭借鉴定家对历代传统书画笔墨技法的感觉与理解，对作品时代风格、个人风格的了解，对文史知识、印章款识的掌握，对历代的器具、服饰、建筑等不同规制特点的经验积累，以及对历代书画装裱方式的熟悉程度等，形成综合的判断，逐渐定格为一种目鉴经验。

但是，书画鉴定所涉及的相关信息极为广泛。任何一位经验丰富的鉴定家也无法同时全面、准确地掌握一幅书画作品所有的相关信息，做不到用滴水不漏的鉴定方法来判定作品真伪。因此，即使是当代权威书画鉴定家，他们的鉴定方法也会有所侧重。客观地说，凭借个人经验的鉴定方法并不能保证鉴定结论绝对准确。一旦几位水平相当的鉴定家运用各有侧重的鉴定方法，但鉴定结论却出现不同，那么我们该如何判断？这样的例子不在少数。即便是纯学术研究中也经常会产生与鉴定结论相去甚远的尴尬，在开放的书画文物市场中，因经济利益影响而造成的书画鉴定纷争更是不可避免。这其中或是因文物鉴定体制极不规范，跟不上书画市场成熟的脚步；或是因缺乏法律和行业道德对鉴定家的规范约束，而最为本质和核心的问题当属中国书画鉴定方法本身的缺陷。



目前，相对于古代纯经验式的鉴定方法，中国书画鉴定已经有了质的飞跃。但是，在具体操作中占主导地位的还是传统的目鉴。尽管高科技的方法已经开始应用于书画鉴定，技术也日趋稳定成熟，但大多数人还是坚信目鉴是无可替代的。试想，若高科技仪器的书画鉴定结果与谢稚柳、徐邦达、启功等一流鉴定家的鉴定结论相左，大多数人是相信高科技还是相信鉴定专家的判断？答案毋庸置疑，权威鉴定家自身就是一个可以让人信赖的品牌。

尽管如此，我们却无法漠视目鉴方法所存在的难以解决的鉴定纠纷。首先，像谢稚柳、启功那样学术精湛又能坚守行业道德的权威品牌，目前少之又少；其次，鉴定家个体的经验、感觉差异很可能会造成对同一作品完全相反的鉴定结论，那么在几位鉴定家的结果出现差异甚至矛盾的情况下，谁能成为最终的裁定者？高科技的鉴定手段就成了值得参考的可靠依据。

用现代科技手段进行书画鉴定的案例其实很早便出现了。民国时期，黄宾虹就曾提到显微镜对鉴别书画材料的作用[注]。吴湖帆曾利用摄影技术对元代黄公望的《剩山图》进行过鉴定[注]。虽然显微镜与摄影技术并不能等同于当代的高科技概念，但在当时的历史语境下，仍不失为一种有意义的探索。

当代的高科技概念包括自然科学、计算机、化学与物理等方面的技术。20世纪70年代，华裔美术史学家王方宇较早提出将电脑技术运用于书画鉴定的设想，并进行了一些探索尝试[注]。20世纪80年代，启功首先倡导将电脑技术用于对书画图像形态的排比测试，以“碳十四”测定纸绢的年代来判断书画的年限[注]。接着，陆续有学者开始关注这一领域，并做出有益的尝试。

高科技手段的大量运用，最早是在古器物学领域中。如利用“电子自旋共振谱纪年法”“同位素纪年法”等，可以对出土器物的实际年代做出较为精确的测定，为文物的分期断代提供准确又有科学依据的佐证；利用碳14元素所具有的放射性，对出土器物中含有碳元素的有机物进行年代的测定；利用热释光释放光热的原理，对陶器、瓷器进行年代测定等，让人们目睹了它非凡的“本领”，也证明了高科技手段对文物鉴定的辅助和支撑作用。高科技在中国书画文物领域的介入，最早被用于保护修复。修复古画，要熟悉古画的来龙去脉，因此修复装背[注]成了维持文物书画正常流传的重要手段。书画文物的修复装背程序繁杂，如去渍痕、修破损、冲洗画面、上胶矾水、整修画面、全

色、接笔等。这都需要修复装背师傅们具有一定的书画知识和鉴别能力，对作品的时代风格和画家的个人风格非常了解。随着技术的成熟，先进的科技手段也运用到古器物和古画修复中来。

遗憾的是，目前高科技手段尚未广泛在书画鉴定领域普及。书画鉴定家习惯于以个人经验判真伪、重结论，而忽视“辨依据”和“证理由”的证明过程。因此，对有助于证明过程的有力武器——高科技，往往抱有不同程度的抵触和拒绝；客观上，由于书画鉴定的特殊性和复杂性，直接将科学的、经过“量化”的依据用于证明书画的真伪，在理论研究上可以，在实践上也很难做到。总之，高科技被充分用于书画鉴定领域的阻力相当大。

旧日的书画仿制与修复通常有着不可分隔的关系。作伪者往往以书画修复的研究为基础，极不容易被人识破。而今天书画修复中运用的高科技手段，自然也容易被用于书画作伪。处心积虑的作伪者为了达到乱真的效果，其高科技仿制手段相比文物书画的修复手段有过之而无不及，专家们的肉眼鉴定经验远远跟不上高科技的作伪水平，看走眼是常事，使传统的书画鉴定面临另一个困境。



◎图11-1 中央电视台纪录片《我在故宫修文物》中呈现了书画修复、临摹和摹印的过程，运用仪器设备可检测出古画使用矿物颜料和植物颜料之间的区别

但从总体而言，近年来高科技的手段仍然对书画鉴定的发展起到了积极的推动作用。比如，通过高倍扫描影像探测书画线条的原始形态，可以对写本还是摹本做出准确判断，从而对鉴定结论提供强有力的参照。

另外，还有学者们逐渐认识到利用计算机辅助，可以对画家的“笔法”、用笔的“节奏”“力度”“线距”等习惯，以及作品的画面、书法、款识、印章等做系统的排比分析，有助于鉴定。以电脑的超大储存量和超细致、快捷的程序功能代替有限的人脑记忆，综合判断这些微妙而内涵丰富的鉴定因素，可以使书画鉴定在操作方法上更科学，成为支撑鉴定结论的强有力依据。

2003年，中国美术学院与浙江大学计算机学院合作开发计算机书画鉴定系统，主要研究艺术与计算机结合进行书画鉴定；2004年，由首都师范大学、北京师范大学联合承担的科研项目《字画鉴定中现代化手段运用问题的探讨与研究》被列入国家“十五”规划项目；2005年，浙江大学艺术学院、计算机学院、材料与化工学院、人文学院历史与文博专业携手合作的《高科技与艺术人文——中国书画鉴定新的综合模式研究：以吴昌硕为个案》被列为浙江省重点文化科研项目，得到了浙江省文化厅的大力支持，同时被列为浙江大学2006年学科交叉预研基金项目……这些都充分说明人们对高科技介入书画鉴定的认知度越来越高。可以预见，将来的书画鉴定必定会往越来越科学的方向发展，高科技会越来越得到书画鉴定领域的青睐。

当然，因为古书画鉴定的复杂性，高科技只能作为一种证明的辅助手段，而并不能成为书画鉴定的全部内容。尽管如此，从重经验、不重证明过程的传统目鉴，发展到以高科技手段来提供证明依据，仍

可以被视为对传统鉴定方法和观念的一种颠覆。这无疑是书画鉴定方法现代化过程中最显著的一个特征。

四、鉴定理论：从“散论”到“概论”再到“专论”

从古代一直到民国时期，中国书画鉴定理论大都是以“散论”形式出现，如宋代米芾的《书史》《画史》《宝章待访录》，以及民国吴湖帆的《丑簃日记》等。民国时期虽然已经出现了专门针对书画鉴伪的理论集，比如黄宾虹的《故宫审画录》等，但其叙述方式和体例还是呈现出散论的特点，基本是对作品基本信息做记录摘抄，仅有只字片语的评论和判断。

20世纪50年代以后，书画鉴定理论逐渐从依附于书论、画论、文论的随笔、散论中独立出来，成为一门专门的系统的学问。论及以现代科学的叙述体例对书画鉴定方法进行系统性论述总结的代表人物及著作，首推古书画鉴定专家张珩以及他的《怎样鉴定书画》。

1964年，《怎样鉴定书画》一文首次刊登在《文物》杂志上，可以说是书画鉴定理论走向系统化和科学化的转折点。这标志着中国书画鉴定研究从偏重于零散的、直观的书画鉴定技能描述，发展为讲求科学理论和科学方法的书画鉴定系统理论。张珩首先对书画鉴定做出观念态度上的定位，确定它的功能指向；接着有层次地提出书画鉴定的风格比较方法、主辅依据理论，以及它们之间的逻辑关系；再列举与书画鉴定有关的学识和几种作伪的方式，最后做出总结。

《怎样鉴定书画》第一次把古代书画鉴赏中只可意会不可言传的神秘本领，初步变成可以归纳梳理的研究方法，把书画鉴定放在了科学工作的位置上。这种意识具有重要的学术意义和时代标杆价值。这篇文章对从古至今传统书画鉴定的方法和特征做了全面的整理，可以说是现代概论性书画鉴定理论的开先河之作。后来，谢稚柳、徐邦达

等书画鉴定家的概论性理论成果大都没有脱离张珩的理论模式，以此为基础进行了深入发展。

大癡富春山居圖卷順治七年宜興吳問卿臨終投火旋

其猶子子文易卷取出卷前已燬去二尺許自後燬存之最

前段二尺弱分散歸廣寧王氏裝入三朝寶繪冊中其

後全卷由季滄葦王儼齋安儀周諸家收藏歸入

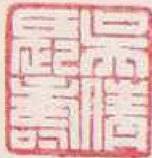
清宮今所通行之攝影本是也余今據影本臨成而最

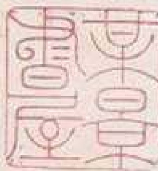
先一段即以所獲之王氏本接臨于首吳湖帆識

最前一段二尺弱由王氏散出展轉

于戊寅冬月收入敝笈又記









◎图11-2 吴湖帆鉴画手稿



◎图11-3 张珩及其文集，《怎样鉴定书画》（上海书画出版社，2011.7）



◎图11-4 中国古代书画鉴定组合影（图片来源：雅昌艺术网）

中国古代书画鉴定组1983年8月31日成立于北京，由谢稚柳任组长，组员有启功、徐邦达、杨仁恺、刘九庵、傅熹年等。中国古代书画鉴定组前后历时八年，行程数万里，共鉴定了八万余件中国古代书画。左一杨仁恺、左二启功、左四徐邦达、左五谢稚柳、左六刘九庵、右三傅熹年

20世纪60年代，还出现了以科学鉴定方法考证书画真伪的专论性理论著述。它们所拥有的逻辑论证性和科学性，体现出现代书画鉴定理论的进步，也凸显了鉴定家们各自的鉴定特色，进而形成了当代的鉴定学派。如以谢稚柳为代表的笔墨风格分析鉴定学派，以启功为代表的文史考证鉴定学派，以沈从文、傅熹年为代表的实物图像考证鉴定学派，以徐邦达为代表的技术经验加著录鉴定学派等。他们运用自己独特的鉴定方法，形成了各具特色的鉴定专论。

继谢稚柳、启功、徐邦达等鉴定大家之后，当代书画鉴定家、鉴定理论家们进一步指向了对已有研究的再研究。如对现当代书画鉴定现状的反思研究、对古代与现当代书画鉴定家的鉴定理论及方法论的研究、从其他技术或学术门类与书画鉴定的关系切入，延伸到书画鉴定的方法论问题等。通过这些研究，证明了书画鉴定研究可以成为不依附于任何传统书画理论的一门学术专论，可以与美术学、考古学相互比较、相互借鉴。

五、“书画鉴定学”的建立

从建设现代学科的角度来说，中国书画鉴定应该是一门全新的学科。虽然当代有不少鉴定家早就提出“鉴定学”这一概念。但是，对于鉴定方法之学和鉴定学科之学之间的关系，尚难以清晰地理清。

20世纪60年代，张珩最早提出“书画鉴定学”的概念。后来，杨仁恺在《书画鉴定学稿》中对“书画鉴定学”做出更详细的解释。他们以科学的方法来分析和辨别古代书画的真伪、高低、粗细、美恶，实际上指向的是鉴定书画的方法总结。但在他们有关鉴定学概念的阐述中

忽略了一个重要的问题，即“书画鉴定学”作为学科概念和作为鉴定真赝的方法是有差别的。如果20世纪60年代的“书画鉴定学”解决的是真伪问题，那么作为学科概念的“书画鉴定学”则指向对书画鉴定学科的研究。

近几年，也有学者对“书画鉴定学”概念做出更贴近现代学科意义上的理解与阐述。他们认为谢稚柳、启功、徐邦达等当代具有代表性的鉴定家的鉴定方法是“书画鉴定学”的核心内容。但仍然是以判真伪为直接目的，并不能涵盖“书画鉴定学”的全部内容。

如今，绘画学、书法学等传统美术学科，已经逐渐从混沌走向有序，学科意识逐渐清晰。与之相比，有着千年历史积淀的中国书画鉴定，作为一门学科所必须有的理论体系尚不健全：书画鉴定理论对实践缺乏引导和规约能力，理论研究内容、方法、角度单一，理论研究者知识结构缺乏多元化，书画鉴定教育的匮乏，鉴定人才的青黄不接……要解决这些问题，仅仅靠几位鉴定家在自己的小圈子里口诛笔伐，仅仅靠现有的理论和思维是远远不够的。书画鉴定界不乏优秀的实践家，但缺乏一流的学问家，缺乏对鉴定理论有全面修养又敢于突破常规的创新之士。有时候，一个令娴熟的鉴定实践家倍感陌生、难以承担或无法胜任的研究任务，可能恰恰是一门学科建立和完善所必须有的内容。



◎图11-5 杨仁恺著《中国书画鉴定学稿》（辽海出版社，2000.10）

当代书画鉴定学若要构建一套独立的理论体系，应该在方法论和研究空间上有所拓展，比如包括书画鉴定发展史学研究、书画鉴定学的构成研究、书画鉴定学与相关学科关系的研究等。它应该是一个既有理论体系又有别于书画史的宏观的学科理论。这不仅是学科发展的需要，也是时代的需要。

---

1. 卢辅圣.中国书画全书第一册［G］.上海：上海书画出版社.1993—2000：983.
2. 同注释1，第849页。看画如看美人，其风神骨相有肌体之外者。今人看古迹，必先求形似，次及传染，次及事实，殊非赏鉴之法也。米元章谓好事家与赏鉴家自是两等，家多资力，贪名好胜，遇物收置，不过听声，次谓好事。若赏鉴则天资高明，多阅传录，或自能画或深画意，每得一图终日宝玩，如对古人……”
3. （唐）张彦远.法书要录［A］.中国书画全书修订本第一册［G］.上海：上海书画出版社.2009：40.
4. 同注释1，第973页。
5. 俞剑华.中国古代画论类编（下）［G］.北京：人民美术出版社.2004：1235.
6. 张丑：原名谦德，一作广德，字叔益。后改今名，字青父、青甫，晚号米庵。祖籍江苏昆山，后随其父张应文（字茂实，1539—1595）迁居苏州府长洲县。张丑出生于一

个六代都收藏书画的官宦世家。家族与亲友的人脉渊源，使张丑成为鉴藏名家。他取米芾“米家书画船”之义，将自己的书画著录命名为《清河书画舫》。张丑是晚明最重要的书画鉴藏家和著录家之一，《清河书画舫》《真迹日录》《南阳法书表》和《南阳名画表》诸书，均是书画著录史上的名著。

7. 同注释5，第1251页。
8. （明）李开先.中麓画品［A］.中国书画全书［G］.上海：上海书画出版社.2009：916.
9. 黄宾虹.古画出洋［A］.黄宾虹文集书画编（上）［G］.上海：上海书画出版社.1999：95.
10. 刘丹青.吴湖帆《丑簃日记》与书画鉴藏研究［D］.北京：中央美术学院2003级硕士学位论文.2003：9.
11. 王方宇.电子电脑与八大山人［A］.王方宇.八大山人论集［G］.台北：台湾编译馆中华丛书编审委员会印行.1984.
12. 启功.书画鉴定三议［A］.启功丛稿题跋卷［G］.北京：中华书局.1999：94.
13. 装背：周嘉胄所著的《装潢志》是中国古代有关书画装裱的专著，其中有大量关于书画修复的实用技术，如“补”一条有载：“补缀，须得书画本身纸绢料一同者。色不相当，尚可染配；绢之粗细，纸之厚薄，稍不相侔，视即两异。故虽有补天之神，必先炼五色之石。绢须丝缕相对，纸必补处莫分。”以及“全”一条有载：“古画有残缺处，用旧墨不妨以笔全之。须乞高手施灵。友人郑千里全画入神，向为余全赵千里《芳林春晓图》，即天水复生，亦不能自辩。全非其人，为患不浅，慎之，慎之！”等内容。这些都是古代先贤在实践中总结出来的宝贵经验，值得后人学习借鉴。

策划人后记

我心永问

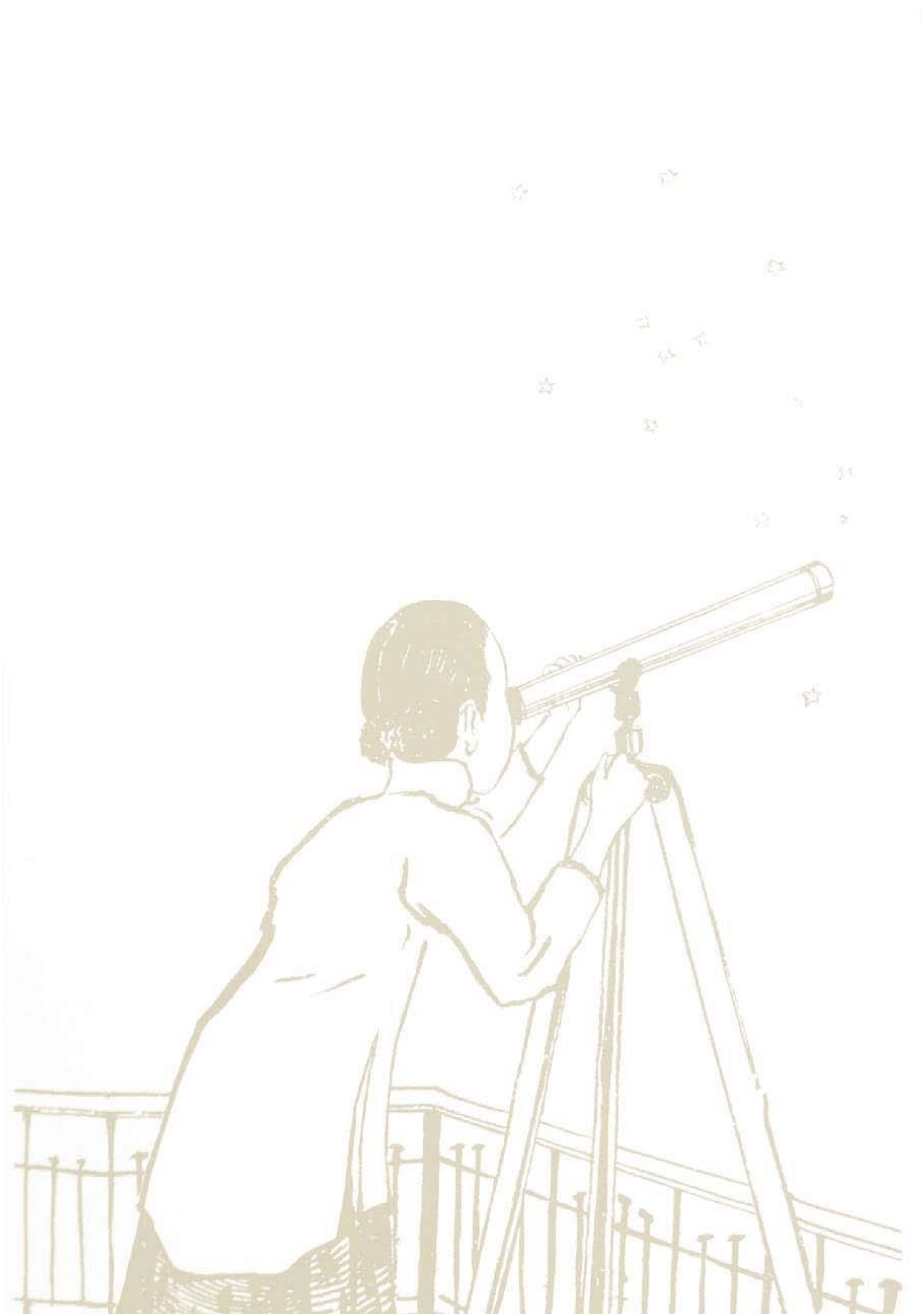
郑儒儒／文

“我不知去向

你也不知去向

听着荒谬的理由

看着惨烈的追逐……”





梁博的摇滚乐，唱着我们这一代青年的焦虑，虽然没有重金属的硝烟，却裹挟着浓浓的文化困惑，以及由此带来的文化痛感。我们这一代，在中国经济复苏时出生，在中国经济发展最为激荡的三十年中成长，当我们睁眼看世界的时候，很容易认为人的一生无非就是“经济动物”，我们相信“没有钱解决不了的问题”。我们无法理解，仅仅在我们出生前的几十年“有钱基本就是个问题”，也无法想象在我们出生前几年，20世纪80年代的青年饭也没吃饱的情况下围坐一炉，不是谈论日进斗金的创业项目，而是谈论黑格尔、尼采、叔本华……我们见证万丈高楼拔地起，长江天堑变通途，我们几乎是同中国奇迹一同发育成长的一代，仿佛我们就是诞生在“新世界”的新人类，我们是互联网的原住民，看着好莱坞同步的电影，穿着纽约时装周同款，自认为是一个中国现代化进程中绝对的“现代人”，有时候也会对“旧世界”产生一种难以名状的情感，那是一位“最熟悉的陌生人”，说不清的熟悉，道不明的陌生。如果说我们的上一代还延续着百年中国文化上的痛感，即“文化自卑感”，那我们从没有自卑，但也不明确该骄傲点什么，什么是真正的传统文化，哪种传统“幻想”在始终唱着挽歌。这种文化认同的“无力感”，恰恰构成了我们的文化痛感。

作为“文化自卑”的反弹，在中国经济强盛之后，“文化自信”的呼声越来越高，经济的强盛成了“文化自信”的论据，有时，些许的煽情，又不知从身体的哪里燃起了我们火热的“自豪”，这“自豪”又是从何处而来呢？经济强盛又能直接论证“文化自信”吗？

一方面，社会沉浸在对传统的想象之中，传统社会的任意图腾，总能一石激起千层浪，复兴五千年中华文明的口号，一呼百应。“国学热”兴起，小学生们背诵《论语》、拜孔子，青少年Cosplay汉服，文艺老中青热衷佛学、玩唐卡、戴手串，文人艺术家结合商业演出穿梭于“文人雅集”……虽然，我们不关心经济发展的潮汐日复一日冲刷着乡村最后的文化土层，也不妨碍中国人是世界上最热爱本民族古董“国宝”的群体。中国当代艺术费了几十年劲儿，也比不上一个巴掌大的古董杯。2013年，香港苏富比，1.8亿港币成交曾梵志《最后的晚餐》成为亚洲最贵当代艺术。2014年，香港苏富比，2.8亿港币成交明成化斗彩鸡缸杯，用着近3亿港币的巴掌大鸡缸杯嘬了一口普洱茶，刘益谦不无激动地说：“这个杯子距今500年了，当年皇帝、妃子都应该拿它喝过茶，我无非想吸口仙气。”这一口历史之吻，表达着一位中国当代富豪心中的历史情怀，也正是这种文化归属感持续推高着中国古董拍卖市场。

另一方面，中国经济发展的软着陆时期，社会普遍沉浸在慢性焦虑中，以及对城市化进程后期出现的阶级固化的恐惧，2016年，郝景芳的《北京折叠》获得雨果奖，正是写出了一种近乎隔离的阶层划分。虽然丰衣足食了，有人打飞的去巴黎喂鸽子，更多的人，却挤在拥挤的地铁里，身体挤压着身体，眼眸深陷在电子银幕的光亮里，面如土色，我仿佛又看到了鲁迅笔下旧世界的人依然活在当下。地铁飞速前进着，我却不知道从哪里来，去向哪里。

当人们的心灵经受着不安的折磨，他们想再一次“回到过去”，寻找安身立命的资源，寻找面向未来的精神支点。当我试着再问一句，我的内心为何那么没有意义感？我是如何身处如此境地？我开始感兴趣前辈是如何探索“现代社会的起源”问题。现代社会脱胎于理性与宗教信仰的分离，科学摆脱宗教信仰的羁绊飞速发展，这也使得几千年积累而成的信仰世界迅速萎缩坍塌，同样，每一个卷进现代转型的古老文明，无不面临着一场传统终极关怀的地震式冲击。韦伯说，“人是

悬挂在意义之网上的动物”，在这场冲击中，人人像从过去那张蜘蛛网上抖落的小蜘蛛，悬在半空中，却还没有一张新的网可以附着，这蜘蛛那么多，却又那么地孤独。

那么，单一地追逐科技与经济发展给我们带来了什么？自工业革命后，人们习惯于把现代社会视为一个科学技术可以无限应用并带来经济超速增长的社会，人们乐观地认为“科技无所不能”“市场无所不能”“理性无所不能”……今年热门的话题是AI人工智能时代的到来，我们从克里斯托弗·诺兰（Christopher Nolan）编剧的《西部世界》看到一种预感，AI技术再成熟，哪怕超越了人类，人们利用它打造的游戏乐园无非不是满足人最原始的欲望、暴力和贪婪。当天平单纯地倾斜向对科技的痴迷和对科学的崇拜，天平另一头的“人文关怀”迅速衰退，潘多拉魔盒被悄然打开了，等待我们的是一个怎样的世界？人们又将发问：“《西部世界》的未来想象，比现代社会更好吗？”

这就是支撑现代社会宏伟大厦的两根支柱——科学与人文，人文支柱跟不上科技发展，人文系统无法应对科技发展带来的社会反馈，其结果将构成对现代性本身和现代社会的怀疑。2017年，Gucci秋冬大秀，青年创意总监米开理（Alessandro Michele）将命名为“冶金术士的花园：反现代主义的实验室”，他的复古浪漫设计弥漫在鱼鸟虫蛇、花团锦簇中，仿佛时刻准备着在现代社会冰冷理性的水泥森林中上演一场古希腊神话或者重返伊甸园的回忆。

看不到的未来，回不去的传统；前有禁忌追问，后有科技追兵。这是我们这一代面临的全球性问题。

在这一切滚滚洪流之中，我们闭上眼睛，真诚地问自己：

我们真的知道中国传统是什么吗？

我们真的知道未来该传承些什么吗？

我们真的是现代人吗?

……

当我这样问自己，很长时间我都陷入因为“文化无力感”所带来的“文化痛感”。当人们在一场经济盛世中惊醒，开始如是自问的时候，就面临着文化身份的认知困境。我们做《叁问》论丛的意义方凸显出来。

技术是人文理想的脚手架，这场驾驭与驯服的“困兽之斗”中，我们仅仅是一条支流，企图用成熟的数据库技术实现文本关键词的抓取和统计，结合观念史的分析，即可谓是“一半智能，一半人工”的数字人文方法，来重新解读中国绘画史。数据库的初步关键词甄别，可以有效排除当前观念的干扰，而数据终究需要纳入思想史的范畴去解读，人工智能再发达，也无法让这些枯燥的数据在它的心灵中活起来。当我们用这种方法重新解读中国绘画史，理解中国传统的时候，历史不再是一个任人打扮的小姑娘，历史认识有了确定性基础，中国书画艺术有了新的视角。

站在时代路口，与其焦虑、徘徊、逃避，不如在路上，借以新技术，寻找扪心自问的答案。在理性重审过去之前，任何不盲目的激情都是一种克制的美德。

2017年11月19日沪上

作者简介



彭卿

中国美术学院艺术学理论博士，中国美术学院中国思想史与书画研究中心特聘研究员，现任教于浙江师范大学美术学院。主要研究方向为中国近现代美术史论、数字人文。史学与史学方法论研究的爱好者。



李赵雪

中央美术学院人文学院学士、京都市立艺术大学硕士，目前就读于东京艺术大学日本·东洋美术史研究室博士课程。研究方向：中日美

术史学史、中日近现代美术史。



史劼

浙江宁波人。2004年考入中国美术学院附中。2007年考入中国美术学院中国画系人物专业。2011年考取中国美术学院国画系硕士研究生。现为中国美术学院中国思想史与书画专业博士研究生。



刘蘅

研究生就读于中国美术学院新媒体艺术系，现为中国美术学院中国思想史与书画研究专业博士生。



朱正

生于浙江绍兴，中国美术学院艺术设计学（设计理论）专业本科，中国美术学院艺术人文学院书画理论专业硕士研究生。



张婧雅

中国美术学院美术学专业本科，艺术学理论专业硕士。



魏祥奇

生于安徽砀山，广州美术学院美术研究所美术学专业硕士，中国艺术研究院美术学专业博士。现为中国美术馆副研究馆员、策展人。从事当代美术理论与批评的研究和写作，策划和实施了一系列大型美术展览。



王少羽

中国艺术研究院美术史论专业硕士。主要从事中国近现代美术史，福建地方艺术史研究。



徐莺

生于浙江杭州，遗传学硕士、艺术史学博士，博士毕业于中国美术学院。杭州师范大学讲师，中国思想史与书画研究中心学术委员会

秘书。在教学之余，主要从事中国思想与绘画、中国书画收藏史、中国传统香文化与文人审美修身等研究。



林如

浙江玉环人。2001年毕业于中国美术学院书法系，2008年博士毕业于浙江大学中国古典文献学书画篆刻史学方向，同年留校任教。现为浙江大学艺术学系副教授、硕士生导师，中国文艺评论家协会会员，西泠印社社员，浙江省书法家协会学术委员会委员，浙江省青年书法家协会副主席。